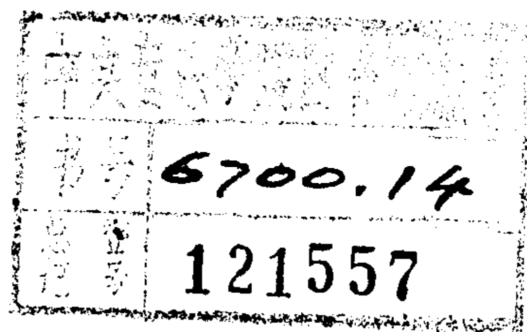
目　次


6700.14
121557

作 者 的 话

《管弦乐队讲话》起先是在 1946 年间为"广播讲座"撰写的。讲座的叙述极为简单，同"音乐穿插"一起，每次从不超过半小时的时间。当时，这广播讲座曾多次反复播送，正如某些听众来信所说的，吸引了不少人的注意。这种情况使我起意把那过于简单的"广播讲座"改写成为形式完整、篇幅不大的专书。

当然，现在作为单行本出版的这本篇幅不大的专书，并不是想要教会读者写作管弦乐作品。这本书是专为这样一些读者而写的，他们爱好音乐，而且希望在茶余饭后的闲暇时间获得某些必备的知识，以便在听赏某些最通俗易解和时常演奏的管弦乐作品时，能够比较容易地认识清楚拥有种种不同乐器的管弦乐队的最为复杂和难以领悟的音响。还有一点对读者说来可能也有所帮助：这本书还将介绍管弦乐队本身和管弦乐队中每件乐器的历史，这些历史的叙述丝毫也不会使读者感到厌倦，相反地，却会尽可能地引起读者的兴趣。一句话，我写这本书的目的，是想通过一种饶有兴味和极其简要的叙述，传授所有一切最重要和最必需的知识，这些知识读者只有在专门论述管弦乐队、论述管弦乐队的组织、性能和历史的复杂的著作中才可能学到。通常所有这些著作（其中绝大部分已是绝版的珍本）都非常难懂，因为阅读这类著作，不但需要掌握广博的理论知识，而且还得善于运用书中所提供的科学材料。

基于上述种种原因，我的小小的意图是想把一些可能是听者或是读者最容易接触到的、同时又最便于通过鲜明的形象而满足

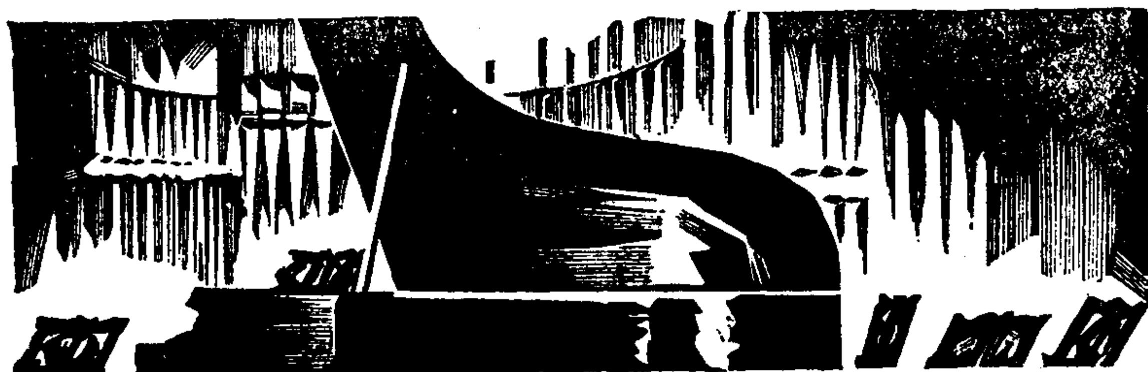
听者或者读者的求知欲的问题，作为本书的内容。当然，选用“文学性叙述的形式”写成的这一“通俗性讲话”，绝不降低所述及的科学性内容的水平。我认为叙述的简明浅显，正如伊·尤·克拉契科夫斯基在他的《阿拉伯手抄本研究》和阿·叶·费尔斯曼在他的《痛苦的回忆》等出色的书本中所做的那样，不可能成为一种妨碍。相反地，任何一本书所涉及的有关学科的知识阐述得易于为人所理解，应当认为是作品的优点，而不是它的缺点，顺便说一句，许多心情象清教徒那样特别热中于保持“专业知识”不可侵犯的科学性纯正的人们，却认为叙述的通俗易解正是一个缺点。没有必要去证明这种观点是完全错误的。过去最伟大的学者从来不曾这样设想过，相反地，他们认为对任何一门学科的研究，首先应当是一种愉快，甚至于是一种娱乐，在这种情况之下，“认识”就会变成比较简单、轻松和易解。因此，要是我得以在某种程度上解决这个问题，我将会为此感到十分满意。

在《管弦乐队讲话》的中译本中(实际上已经是第二版)，有关民间乐器和打击乐器方面都补充了大量的材料。在管乐队一章中也有同样的补充，在其他章节还进行了某些补充、更动和修改，我认为在本书的增订二版中是有必要这样做的。此外，我不但力求做到简单、明了和易解，而且也力求做到尽可能精确，因此，我在本书末尾还附录了“所有外来语和专业名词术语”以及读者由于某种原因可能还不熟悉或者还不认识的概念的词汇解释。

Дм. 罗加尔-列維茨基

1957 年 6 月—9 月(1962 年增订)于莫斯科

〔注〕 本书的作者罗加尔·列维茨基(原是莫斯科音乐学院的教授)。他特为本书的中译本的出版做了较大篇幅的增订，但“主要人名注释”的增补因作者逝世(1962)未能完成。——译者注



第一章　现代交响乐队

什么叫做管弦乐队，这个名称到底从何而来，它的含义又是什么呢？远古时代，在年代湮远的古希腊剧场舞台前沿安置合唱队座位的地方，叫做“ὀρχήατρα”——“合唱队席”。很久很久以后，当人们重又燃起对古希腊悲剧的迷恋、并因此而产生对“体裁”的深刻研究时——这种研究起初只在于模仿，后来则建立了完整的“伪古典乐派”——，只是在这时候，这种“重又燃起的迷恋”才促使歌剧和舞剧的艺术形式应运而生，而为歌唱和舞蹈伴奏的乐师座位，也在这时候移到观众与舞台之间的地方。再过一些时候，这个地方——在现代化歌剧院里一般设在稍低的洼处——也开始叫做“оркестр”——“管弦乐队”，而这个名称本身就具有双重的意义——集合的和特定的乐队席位。换句话说，在管弦乐队中参加演奏或者说组成这一个管弦乐队的全体乐师，也开始叫做“管弦乐队”，要是我们把他们看成统一的音乐艺术单位的话，“管弦乐队”的成员一般叫做“乐队艺术家”、“乐队演奏员”，或者简单地说，叫

做"乐师"。

如果需要继续说明这里所提到的那个名称的含义的话，那么也只能这样说，在剧院里的洼处或"乐池"，即管弦乐队所在的地方，或者更正确地说，管弦乐队演奏员所在的地方，也叫做"管弦乐队"，因此这个名称现在已经完全足以准确地确定管弦乐队的所在地。打个比方说，我们只要说某某人"在乐队里"，这意思就是说，你可以在贴近乐队的那些房间里，或者在乐队里找到他。贴近乐队的这些房间，多半是供作乐师休息和工作以及存放乐器的处所。这些处所现在也用"管弦乐队"这样一个概括的名称，因为这个概念本身的含义实在已经太多。因此，现在无论是"管弦乐队"在演奏时所在的任何场所，或者是由乐队指挥者领导之下的"一大批乐队演奏员"，都符合于管弦乐队这同样一个总的概念。不用说，在上演戏剧的剧院里，情形就完全两样。在那里，乐队的使用是偶然的，而且纯粹是为着实用的目的。因此它隐藏在观众看不见的地方，多半根据实际的需要安置在舞台的后面，或者甚至于安置在舞台的下面。

但是，这是在剧院里的情形。在音乐厅里，一般并沒有为管弦乐队设置的任何洼处。在这里，沒有供作戏剧表演的舞台，因此沒有任何必要把乐队安置在低于舞台平面之下。恰好相反，在音乐厅里，乐队本身就是表演者，听众——在这种情况之下他们也就是观众——的全部注意力都集中在他们身上。因此乐队在进行音乐演奏时位于相当明显的高处。这个高处叫做"音乐会舞台"，这舞台如果是专为交响乐队演出而设计的，那么也可以简单地把它叫做"оркестр"——"管弦乐队"。

假如我们从"鸟瞰"的角度来想象音乐会的舞台，那么，首先我

们将会为椅子和谱架的那种奇怪的、几乎是离奇的排列次序而感到惊讶。这是演奏员在乐队中的座位的习惯排列次序，或者也可以叫做乐队的“阵势”。这种阵势从不违反既定原则而发生变化，要是有哪位指挥忽然异想天开，要求乐队按照他自己的一套想法而排列，象这样的任何改变通常仅只是对他个人有利，而当乐队还没有能够适应这种对他们说来是新的条件的最初一些时候，总会要有一些意外发生，而且总觉得并不很顺当。

最近一个时期以来，乐队座位的排列，正如上述，已经固定下来，而且好象成为一种“习惯”。在这种排列次序的情况之下，在音乐会舞台的正当中最靠近舞台的前沿，有一小块稍为高起的地方，那里安放着为指挥准备的“小站台”。指挥在乐队中是“最重要的人物”——乐队的领导者、教师和所要演奏的音乐作品的艺术解释者。指挥自己在音乐艺术上的意想，应该传达给乐队，或者，象现在人们时常不是那么中肯的说法：“灌输”给乐队，从而也就灌输给听众，他应该迫令乐队完全服从他自己的意志。就其实质来说，一直到包括所要演奏的作品的特性在内的所有一切，都取决于指挥者。某一位指挥者从某一个方面来解释音乐，根据某一种观点来分析它，而另外一位指挥者，在演奏同样一部作品的时候，却为自己提出某些绝然相反的任务。正是由于这个原因，听众对指挥者的演奏本身远非总是抱着不偏不倚的态度，通常他们所挑选的是指挥者通过演奏对作品的表达同他们本身对音乐的想象或感受多半是相符合的作品。

艾克特·柏辽兹极其形象化、明智而正确地谈到指挥者和他在乐队中的作用。他在自己的关于管弦乐法的著作的附录中说过：“人们时常非难歌唱者，把他们看作是作曲家与听众之间的最

危险的中介人，但是我认为这是不正确的。在我看来，最最危险的是指挥者。蹩脚的歌唱者所能破坏的仅只是他自己的一个声部。无能的或者缺少善意的指挥者却会毁灭一切。一个作曲家的作品，只要不是落到那种既无能又缺少善意的指挥者手里，那就应该算是幸运，因为在那种指挥者的极为有害的影响之下，一切全都丧失殆尽。最出色的乐队会失掉活动能力，而优秀的歌唱者则束手束脚、麻木不仁，灵感和谐调必定会消逝。在蹩脚的指挥者的指挥之下，作曲家的最崇高而豪放的激情，好象显得不近情理。高扬的狂喜将会落空。灵感变成泡影。天使的翅膀低垂。天才的作曲家好象变成又乖常又愚蠢。神象将从它自己的台座上给拆掉，并给踩入泥坑。但是更坏的是：一般听众以及甚至于最精明的音乐行家，如果是对他们第一次听到的新作品演奏，他们都无法估计指挥者给带来多少损失，无法发现指挥者干了多少蠢事，犯了多少错误和多少违反作者意图的罪行"。查理·蒙士是当代最敏感和最有感召力的音乐家之一，他则是从更狭窄的纯专业观点来判定指挥者在乐队中的作用和地位。他在他自己的一本叫做《我是个指挥家》的奇妙的小册子中写着："如果您的名片上已经印上了'指挥家'的头衔，这绝不等于说您已经成为一位指挥家。还应当配得上指挥家这个称号，而这一点只有证明您是一位真正的艺术家的时候才可能达到。——为什么那么难于成为一个指挥家，其中的原因之一乃是在于：这方面需要丰富的理论上和实践上的知识。因为既然必须去指挥所有的乐器，那就得去熟悉它们。您得演奏您以前完全不熟悉的音乐。甚至连贝多芬的《第五交响曲》，您也有过第一次演奏它的时候。因此必须善于同作曲家融合在一起，并善于想象他的意想和思路。必须细心研究指挥者与乐队之间的一切交

往手段。特别是由于音乐创作越来变得越加复杂，因此在您自己的音乐修养中即使是一点一滴的知识都不应该放过……”。

但是，知道这一点还很不够，而且问题也完全不在于指挥者走上舞台来到乐队时所站上的那个小站台，甚至也不在于为指挥者而设置在小站台前面的那个“指挥谱架”。大家知道，指挥者所用的谱架是专为管弦乐总谱而设置的，也就是说是专为那种以特殊的形式记录下任何一位作者的各种各样的管弦乐作品的乐谱而设置的。当然，在这里沒有必要去仔细推究这一个极其复杂的音乐现象的一切详情细节。熟识总谱，并学会在总谱上进行有效的分析，这件事绝对不是那样容易和简单。整部管弦乐总谱可以说就是“创造的成果”。其中所记写的乃是作者在他自己的创作冲动的热情中想要倾诉的一切。在总谱中通常反映出作者的创作构思中所有最细小的蜿蜒曲折，反映出他的一切意想和艺术抱负。归根结底，总谱乃是作曲家的一种创造精神的体现，是他的艺术构思和宿愿的体现，是他自己的一种面貌的体现。根据总谱的手稿，根据它的表达手法，根据其中选择和运用个别乐器及其组合的方法，甚至可以完全不容置辩地猜出作者的名字，因为正如以上说过的，总谱有它的“音乐艺术面貌”，有它的“创造精神”，最后，还有它的作曲者的自我。因此，在这里引用熟谙乐队的一切特性、奇想和癖性的最卓越的乐队大师之一的柴科夫斯基对总谱的一番论述，是再合适不过的了。

他说：“……翻阅自己已经完全写好的总谱，可有多大乐趣呀！对一个音乐家说来，总谱并非各种不同的音符和休止符的集锦，而是一幅完整的图画，其中所明显突出的是一些主要的人物，附带还有一些次要的形象，最后还有背景。在我看来，任何管弦乐总谱，

不仅仅是我所预先体会到的未来的听觉器官的一种享受，而且也是视觉器官的直接享受。因此我有点学究气地要求保持我自己的总谱的洁净，不容许在它上面有所修正、涂改、或者玷污……”。

总谱这是所有作曲家的“最神圣不可侵犯的东西”，因此要是有这么一位作者，他既不懂得这个“秘密”，而且有时候也象那些渺小可怜的“空头作家”那样，把自己的作品委托给本行的眞正大师办理，这些大师不只是出色地完成委托给他的任务，而且也会把太多属于他自己的东西带给那样的总谱，使类此的“作品”具有某种异样的、多半是更完善的形式，可是对这样的作者说来，那可眞是太不美妙了。……

沿着整个舞台，在指挥站台的左边——倘若从大厅里望过去的话——摆置着所有的第一小提琴，而在右边则是所有的第二小提琴。这样一来，管弦乐队的整个第一排，在观众看来，全为一些面对着指挥者的小提琴家所布满，而在他们当中又给指挥谱架和站台隔成两半。大提琴本身的排列构成一个翻倒的大三角形，它的尖角对着指挥者；大提琴排在第一小提琴的旁边，通常它占据着位于第一小提琴和木管乐器左翼之间的整个区域，在这里，它也同竖琴紧相毗连。低音提琴在大提琴的后面排成一个半圆形，好象围绕着乐队的整个左侧，因此它使得乐队的这一部分具有一个十分完美的轮廓。中提琴从乐队的右边占据着恰好与大提琴在左边所占据的同样位置。总之，它们的位置要稍为靠右一些，在比第二小提琴深进去一点的地方同第二小提琴坐在一起，中提琴的最贴近的邻居是整个铜管乐器组。

在管弦乐队中，弦乐器，或者说“拉弦”乐器——小提琴、中提琴、大提琴和低音提琴组成了“弦乐五重奏”，它在乐队中数量最

多，有时候可以脱离乐队的其他乐器，作为一种十分独特的单位以弦乐队的形式单独出现。在任何音乐作品中，弦乐的五重奏用得最多，而且它的声部往往极其复杂。拉弦乐器的音响，在色彩和艺术表现手法上都特别丰富。弦乐五重奏的演奏性能是无比多样的，而且它也比乐队中其他乐器的一切结合形式更能保持得住听众对其音响色彩的注意。作曲家往往不仅在整出歌剧或整部交响音乐作品中把或长或短的音乐片段交给一个“五重奏”演奏，而且也采用能够满足他们的最复杂而精致的艺术构思的弦乐器的十分独特的结合方式。通常弦乐器的数量是全乐队演奏者的总数的三分之二，稍稍地、但不是过分地扩大它的数量并不会搞坏事情，反过来说，弦乐器的数量要是太少了，对管弦乐队的总的音响却会产生不良的影响。在现代条件下，弦乐器的数量得根据木管乐器、铜管乐器和部分打击乐器的实际情况而决定。这些乐器的数量愈多，种类愈繁，显然弦乐器的数量也就愈多。所有为了力求扩大某一个声部的演奏者的数量从而损及另一个声部的做法，应该说乃是一种绝对不良的现象。这种情况往往不但会使弦乐五重奏的音响质量变坏，而且还会使整个乐队的音响质量变坏。相反地，相应扩大弦乐的声部，却会促成音响的丰满，顺便说说，这可以使听众感到莫大的愉快，同时又实现了作曲家的良好的期望。柴科夫斯基在他自己的《弦乐小夜曲》的总谱封页上就是因为这样才写下了这样一行说明：“弦乐队的编制越大，越能符合作者的愿望”。在音乐作品中，弦乐五重奏所起的作用是漫无止境的，要说明这一个奇妙的管弦乐结合方式的特别感人和特别富有表现力的音响，只要举出即使只是某些众所周知的作品，也就完全够了。弦乐队的特别感人的音乐，在柴科夫斯基的《弦乐小夜曲》的《圆舞曲》和《悲

歌》中，在那普拉夫尼克的《杜勃洛夫斯基》的一段取名为《夜》的间奏曲中，在格里格的《春》、《奥塞之死》和《阿尼特拉舞曲》中，在斯克里亚宾的《钢琴协奏曲》第二乐章的开始处，在阿连斯基的《柴科夫斯基主题变奏曲》中，以及在许多其他作曲家的作品中都可以遇到，但要简单地罗列这些作品的名字，看来实在过于烦琐，而且可能甚至是毫无益处的。然而，即使就是在这样一种情况之下，不可否认地我们还是非常愉快地要再提一提格里格的一部很少演奏、但是其中弦乐队音响却极美妙的作品《霍尔堡时代剪影》组曲，在这部作品中到处都可以遇到小提琴、中提琴、大提琴和低音提琴的惊人地纤细、富于表情和非凡地华美的结合。

木管乐器分成两行排在正对着指挥者的地方。长笛和双簧管一般排在第一行，而单簧管和大管则排在紧跟在他们后面的第二行。如果乐队中用到了萨克斯管，通常则把它们排在单簧管的左边。

木管乐器在管弦乐队中的地位，就其作用说来，可以列为第二。木管乐器的音响结合，比弦乐器较不丰富也较少变化，但是在乐队中时常用以同弦乐器进行全部的或者局部的对比。在这种情况之下，它的音响显得特别清新而美丽，许多作曲家，例如贝多芬在《第五交响曲》中，柴科夫斯基在《罗密欧与朱丽叶》中，或者勃拉姆斯在《第三交响曲》的慢板乐章中和威尔第在《奥赛罗》的黛丝德蒙娜最后一支歌曲中，运用木管乐器特别成功且富有表现力。但是也有这样的情况：作曲家把自己的音乐构思，整个儿仅只交给木管乐器去体现。在这种情况之下，他们一定会严加注意，不让它超过“被允许的限度”，因为在这一点上即使最为细小的夸张，也很容易使他们的音乐变成多少有点乏味，有点惹人生厌，而且甚至于在

一定程度上显得平淡无奇。因此，作曲家多半使木管乐器同弦乐器相结合，这样一来，乐队的这些声部单独进行的独奏音响就显得特别优美。当然，在这种时候他们所采用的就不仅仅是“原型乐器”——长笛、双簧管、单簧管、大管或者萨克斯管，而且还有它们各自的“变型乐器”——短笛或者中音长笛、英国管（很少用抒情双簧管）、小单簧管、低音单簧管，甚至也用到低音大管。独奏木管乐器用途极广，它不但被运用在最著名的歌剧中，例如，古诺的《浮士德》、柴科夫斯基的《叶甫根尼·奥涅金》、比捷的《卡门》、里姆斯基-科萨科夫的《雪娘》，而且特别是用在莫扎特、贝多芬、柴科夫斯基、李亚多夫、格拉祖诺夫、德沃夏克、德彪西、拉威尔以及过去和现在的其他许许多多备受赞誉的作曲家的无数的交响音乐作品中。

在木管乐器旁边但稍稍进去一些的更靠左边的地方，还摆着竖琴，一架或者两架，根据实际需要而定。这竖琴有时候接在第一小提琴一排的末尾，因此同指挥者之间的距离非常之远。其实，这对竖琴演奏者说来是不顶方便的，而且还会使竖琴本身的音响质量稍有减色。在戏剧乐队中，第一小提琴的数量一般稍微少一些，把竖琴摆在这么远的位置，关系还不太大。但是在音乐厅里，把竖琴摆在这样的位置，一般或者是出自指挥者个人的意愿，或者是由舞台的建筑条件所限定的。在捷克音乐馆乐队中，竖琴正是摆在这样的位置上。

在很长一段时期中，竖琴在乐队中是非常少见的，但是现在已经几乎没有一部交响音乐作品不用到它。通常竖琴并不演奏特别重要的声部，它多半是起一种“装饰”的作用。当然，在任何舞剧、交响诗或歌剧中的竖琴独奏则又当别论。在这些场合中，竖琴可

以演奏非常繁难而重要的声部，例如，在格拉祖诺夫的《蕾蒙达》中，在斯克里亚宾的《第三交响曲》——《神圣之诗》中，或者在达尔戈梅斯基的《水仙女》中，都是这样处理的，但是在一般条件下，竖琴多半用来作为伴奏，特别在神话奇幻的、富有诗意的和形象描绘的音乐中更是如此。里姆斯基-科萨科夫在《萨德科》和《五月之夜》中，柴科夫斯基在舞剧《胡桃夹子》的魔幻场面和《睡美人》的“全景图”中，正是那样运用竖琴的音响的。

作为管弦乐队的第三个十分独特的组合的铜管乐器，包括有圆号、小号、长号和大号。然而，在管弦乐艺术的和音响的特性方面，只有圆号才有被允许的某种例外。圆号虽然也是属于“铜”管乐器，但是在管弦乐队中它所起的作用，一般却是充当“铜”管与“木”管之间的“联系环节”。因此，圆号在乐队中的排列位置并不总是严格规定好的。它有时候摆在木管乐器的右边，有时候却给摆在紧贴着木管乐器后面稍高的地方，恰好面对着指挥者。圆号的这个座位在观众看来显得非常之美，而从它的乐队音响观点上说，也有很显著的优点。但是如果由于某种原因而把圆号摆到指挥者右边稍稍斜对双簧管和大管的地方，这时候，小号、长号和大号就得稍微向后挪动，把他们自己原来的位置让给圆号。

在交响乐队中，铜管乐器很少以十分独特的完整结合的形式出现。它们多半是个别独立出现的。有时候，如同在《胡桃夹子》的《花之圆舞曲》中那样，专用一些圆号；有时候，象在德彪西的《夜曲》中那样，单用一些小号；也有象在柴科夫斯基的《第六交响曲》中那样，用一些长号再加上一个大号。当然，作曲家可以任意采用这三种不同的铜管乐器的各种结合形式，甚至于是十分自由的结合形式。在这样一些条件之下，发生变化的仅只是它们的音响特

性，但是为获得整个管弦乐音响的巨大力量和光辉，作曲家时常使它们汇合成为乐队的总的音响，再同弦乐器和木管乐器结合起来。类此的情形在斯克里亚宾的《第二交响曲》最后乐章中可以遇到，在这里音响特别宏伟和庄严。

在同一个方面，也就是稍微偏左接近圆号的地方，还有定音鼓演奏者和他的四个锅形定音鼓，而稍微偏右一些，则摆放着其他所有打击乐器，戈洛瓦诺夫有时候把它们戏称为"突击队"。象低音提琴那样，所有这些打击乐器，有时候还包括管钟在内，好象也用同样的半弧形围绕着乐队的整个右侧，赋予它一个十分完美的轮廓。

在管弦乐队中，打击乐器多半起一种节奏乐器的作用，用以强调、或者更明显地突出音乐的总的轮廓。有时候人们把这些乐器用来作为装饰性的乐器，有时候则使它们在沒有其他任何乐器参与之下十分独特地单独演奏。在旋律艺术的可能性方面，打击乐器是极其微不足道的，但是这一点并不妨碍某些作曲家从它的音响中汲取灵感，也不会在整部作品演奏过程中，分散听众的注意力，象艾德加尔·瓦列士在他的《游离》中（用俄文解释就是"饱和状态"的意思）所做的那样，或者是在一部大型作品的某一个乐章中，象亚历山大·车列普宁在他的《交响曲》的中间乐章中所做的那样，都是如此。

然而，运用打击乐器的这种例证，可以说是极少遇到的，而且这样运用的结果，与其说是形成了应有的艺术上与美感上的印象，倒不如说是给人一种"运动"的感觉。因此，作曲家每当需要一种或者若干种打击乐器，作为眞正的独奏乐器时，总是更为理智地加以选用。定音鼓在贝多芬的《第九交响曲》的《谐谑曲》中和在里姆

斯基-科萨科夫的《姆拉达》的《集市场面》中的使用，都可以看到这些想法的反映。小鼓在拉威尔的《包列罗舞曲》中始终用以支持节奏基础。响板使柴科夫斯基的《天鹅湖》中的《西班牙舞曲》具有炽烈和急速的特性。木琴独奏在格里爱尔的《红花》中担负着光荣的任务。钟琴在斯克里亚宾的《第一交响曲》的《谐谑曲》中有着极为迷人的独奏，而在普罗科菲耶夫的歌剧《对三个橘子的爱情》的如此神幻的《谐谑曲》中，则同木琴相互交替演奏。

当然，在诸如此类的艺术解释中，也完全可以采用其他所有打击乐器，不过，看来只就刚才已经说到的这一些，也就完全够了。

在乐队中如果用到钢片琴，一般是把它安置在直对着指挥谱架的地方，要是用到钢琴，而它又不担负演奏协奏曲的任务，则可以把它摆在任何空出的地方，这多半根据舞台面的条件而决定。在莫斯科音乐学院大厅，它给摆在打击乐器这一边，在中提琴和部分第二小提琴的后面，而在圆柱大厅，恰好相反，摆在竖琴和低音提琴那一边。在大剧院，由于“乐池”顺着脚灯而延伸过去，乐队的排列也有些异样，但是基本上它也象在音乐厅一样，保持着一般排列乐器的次序。只是立式钢琴给摆在指挥谱架的近旁，而管风琴则安置在布景格架的地方。在舞台下低音提琴这一边，有一个特别的壁坑用以安放管风琴的键盘，遇到需要用到这一乐器的时候，例如，在《浮士德》或者在《萨德科》中，乐队的后排得稍稍分出一定的空隙，让管风琴演奏者得以看到指挥者的提示。在莫斯科音乐学院，也象欧洲和美国大多数大音乐厅那样，管风琴和音乐会舞台，同样是建筑上配合相称的格局。银光闪闪的音管，以及安设这些音管的许多不同大小的塔楼，往往给人产生一种非常美丽而且极其深刻的印象。

现在必须及时停止往下叙述，让我们回到近来在乐队排列方面所出现的某些革新这一问题上来。起初，在莫斯科进行了某些类似的尝试时，这种新措施却被理解为好象是“指挥者的怪脾气”，后来，演奏员们习惯了这种对他们说来是新的条件，这时候，人们也就不再为此而感到惊奇了。事实就是如此。不久以前，打击乐器曾经给摆在舞台的右边（当然这是指从大厅面对舞台而言），紧接在铜管乐器的后面。乐队演奏员都知道这些乐器的声音通常正是从这一个方向传出来的，因此他们总是料想这些乐器从与它们所在的这些位置相符的方向进入。可是有一次，有一个在当时还比较年青的指挥家弗拉吉米尔·沙维奇从美国来到莫斯科，他要求把所有的打击乐器移换到相反的一边来，象某些乐队，例如著名的波士顿交响乐队所采用的那样。这样一来，会有怎样一种结果呢？乐队在等待着铜管乐器和打击乐器的声音从右边出来，而它们的声音却从左右两边同时传出来，因为铜管乐器还是留在它们原先的位置上，远远地离开了打击乐器。好在莫斯科的乐队一般说来幷不怎么胆怯，当时事情也就这样相当顺利地过去了，但是在音响方面有某些“不稳”的现象，却非常容易感觉出来。

经常在莫斯科音乐学院大厅表演的某些指挥家，在不很久以前决定竭力寻求乐队的更完美的音响效果，因此在考虑乐队的“新的”位置排列时，不由得把乐队搞得“相当混乱”。他们把所有第二小提琴从右边搬到左边，同第一小提琴平行排列，再把中提琴和大提琴移换到第二小提琴和中提琴原来的位置上。这样一来，这些乐器按时针运转的方向而调动，因此，顺便说说，就必须使所有的低音提琴排成弧形围绕着整个乐队。其实，弦乐器的这种排列方式可能也还不错，不过，毫无疑义，就是破坏了弦乐器音响的统一。

弦乐器是任何乐队组织完善的基础，因此非常重要的是使这些乐器的结合能够产生融洽和谐的音响。

由于当时对乐队的排列次序缺少足够的仔细考虑，因此乐队的总的音响也就没有能够达到十分和谐的效果。所有的小提琴，包括第一小提琴和第二小提琴，都集中在音乐会舞台的一边。它的音响过分强大，完全"盖过"比它柔弱而且较少光泽的中提琴的音响，顺便说一句，这中提琴有时候把它自己所在的位置让给大提琴，因此它就不是位于舞台的外沿，而是在大提琴邻近。这样一来，大提琴移到前面的位置，占居比中提琴有利得多的地方，它就更断然地强调了低声部一线，而这对整个乐队的音响说来可能并不怎么不好。但是在这时候，本来在音乐中处于从属地位的、绝不具有主导作用的"内声部"，却完全不期然而然地得到了强调。大提琴脱离了低音提琴，失去同它保持在乐队中显得如此重要的联系的可能性，而低音提琴本身也由于围绕整个乐队排成一条长弧形，彼此之间也不能互相倾听。简单一句话，结果是指挥同乐队吵架，而乐队演奏员之间也相当厉害地互相吵架。但是还有一种毫无道理的、而且看来也是很少经过考虑的做法，即把所有的铜管乐器向前推移到木管乐器的位置上，而把木管乐器挤到几乎是音乐会舞台的最后一排，这种排列方式对乐队音响的影响更要坏得多。在这种情况之下，摆在相当高的台阶上的定音鼓，紧挨着木管乐器，它那隆隆响声完全"盖过"，或者直截了当地说，"压倒"整个乐队。然而，某些指挥家总是那么顽固地坚持自己的意见，认为乐队中类此的位置移动，而且不只是这样一次，而是其他很多部分的移动，在某种程度上已经成为一种习惯，听众对指挥者的奇想也好，对乐队本身的不均匀的音响效果也好，都不再去注意它。

但是，公正地来提一个问题，为什么某些并非毫无道理的革新，却很少为人所采用？问题全在于：乐队的每一种排列次序，同早已确立的各种习惯，以及同乐队进行演奏的大厅的条件和特点，都有非常密切的联系。如果说，在某一个大厅，乐队的特殊排列并不引起任何干扰，那么，在另一个大厅，相反地，尽管乐队的排列已有所变动，乐队的音响却可能大为减色。由此可见，乐队的任何排列次序，不仅取决于多年积累的经验，而且也取决于每个演奏厅在音响上或者建筑方面的特性。

但是时间和一般习惯最能解决问题。倘若在开始的时候某些新的排列方式显得并不十分成功，那么过了十年、十二年，就不会有人再为此表示诧异。例如，现在查理·蒙士指挥的波士顿交响乐队，其乐队音响最令听者赞叹不已的，一般说来乃是在于它那非凡的纤细而迷人的美，虽说这乐队在舞台上的排列次序本身同一般所采用的方式已经大不相同。相反地，现在由尤金·奥曼地领导的费城交响乐队，在其乐队音响方面同波士顿交响乐队却有很大的差别，它的音响并不象查理·蒙士和彼埃尔·蒙台的乐队具有那样丰富的不可思议的魅力(charme)，但是在它的音响中却显露出一种更"入世"和坚毅的新音质，如果可以这样说的话。费城交响乐队的乐队音响更有魄力，而且也更粗硬些，但是它的音响的这种素质未必只是取决于指挥者。如果把这个乐队在排列上的一般特征撇开不谈，那么首先最能引起人们注意的就是"铜管乐器"的排列位置，它同定音鼓一道摆在"正中央"，实际上就是摆在木管乐器的后面，开头是圆号，然后小号、长号和大号以半弧形排成一行。由于这样移动的关系，低音提琴就集中在舞台的右边，紧挨在中提琴的后面。竖琴也在右边(波士顿交响乐队把它摆在左边)，摆在

大提琴的后面，位于一般乐队排列次序中第二小提琴的位置上。象"波士顿"和一般在美国和西欧国家的许多乐队中一样，打击乐器也摆在左边最远的角落上。不很容易安排的只是钢琴和过分温柔的钢片琴与乐队的结合。如果说钢琴完全能够"保护自己"，那么钢片琴的位置最好是直接摆在指挥者的前面，即第一小提琴、第二小提琴、中提琴和大提琴的第一台谱架与"木管乐器"的第一排的长笛和双簧管之间。然而，现代管弦乐队在排列次序上的所有这些微妙之处，已经没有实际意义。每一位指挥家都有权根据他认为必需的去做，因此即使维托尔特·罗维茨基领导下的华沙民族乐团交响乐队的排列次序与法国广播电台管弦乐队的排列次序有些不同，而在任何情况之下指挥者的工作就是设法得到最好的音响效果。安德烈·克留顿斯跟查理·蒙士一样，他力求获得迷人的乐队音响，看来却不是依靠乐队的排列次序，归根结底，一切问题完全在于乐器的质量，在于乐队演奏员的高度艺术素养，而首先是在于乐队的具有极高禀赋的指挥者。

然而，在这里除了对指挥者"进一言"之外，同时又倾听他们个人对上述有关乐队在音乐厅的排列次序问题的意见，倒是非常有趣的。查理·蒙士在回答"管弦乐队在舞台上如何排列？"这样一个问题时说道："首先应该考虑到各该演奏厅在音响学上的特点。人们对此时常估计不足，但是这一点却非常重要。……我习惯于这样安排弦乐器：第一小提琴和第二小提琴排在我的左边，大提琴排在右边，比位于外边第一排的中提琴稍稍进去一些。中提琴的作用常为人们所忽视，在这样一个排列次序中，它的位置移前一些，听起来效果也更好一些。乐队中音响强大的乐器小号和长号可以摆在任何一方。我是把它们斜着摆，因为这样喇叭口就不是

直对着大厅。木管乐器分成两行排在舞台的中央，以便使这四个头前的声部彼此之间尽可能更接近些。圆号排成半圆形坐在木管乐器的后面。打击乐器位于圆号左后方，而低音提琴则在右方，与大提琴相邻接。我觉得，这样的阵势可以产生著有功效的效果以及最相谐调和最为均衡的音响"。

里奥波德·斯托科夫斯基在某一个时期也非常注意研究乐队的排列次序问题，他解决这个问题基本上是按照稍稍不同的另一种方式。他在自己的《我们的音乐》一书中说道："要想找到管弦乐队中所有乐器之间的那种理想的均衡，很重要的一点是不要忘记：能够发出声音的每一种乐器，都按照确定的方向而发送它的声波。声波在空气中的凝聚，也象光波一样，有如火车头或者汽车的极其明亮的前灯的光线。譬如说，在弦乐器上，腹板上的音孔分设在指板的两旁。从腹板和音孔传出的声音，要比从背板或者从侧板传出的声音强烈得多。因此，如果把第一小提琴摆在可以使乐器的腹板朝向大厅的地方，那么它的音响将会比由于它的位置只能把背板朝向听众的第二小提琴宏亮得多。在一般所采用的乐器排列次序中，第二小提琴演奏员都是坐在把他们的乐器背板朝向大厅的位置上。这种情况正好说明了这几组乐器之间时常显得缺少均衡的音响的原因。

"长笛的声音主要是从侧面的一些键孔而不是从它那末端的筒口传出。相反地，小号和长号则是从它自己的喇叭口向前传发声音。圆号的声音从演奏者的右方向下传出。大号的声音通常则是从演奏者的左方向上发送。在管弦乐队各种乐器的标准排列次序中，应当注意到所有这些重要的区别。正确的乐器排列次序，要在保持总的音响均衡的条件下，使得乐队的音响在各个不同的方

向都能得到最好的传播。

由于各个音乐厅在音响学上都存在着差异，因此必须为每一个音乐厅安排出各种不同的乐器排列次序。在这一方面，只有通过各种不为传统习惯所束缚的不同试验，才可能获得最好的音响效果。同样一个乐队，保持同样一种排列次序，并演奏同样一部作品，而在不同的音乐厅和不同的贝壳形露天剧场中，音响效果却完全两样。两个乐队无论如何也不可能达到同样的效果。经常适当地调整乐器的排列次序，可以给音乐的音响添加一种无比均衡而明朗的特性。

“音乐会十分适用的乐器排列次序，对无线电广播说来却未必总是顺适。在这种情况之下产生了一些全新的问题：话筒在乐队中的位置以及来自反音壁的声波反射。同样的道理，对无线电广播说来最为顺适的乐器排列次序，可能对录音却不合适。在录音时为了求得最好的音乐效果，可能需要在乐器排列次序上进行一次次的调整。只要是经过一番思索和想象，就可以运用这些比较不重要的细节，这样可以为音乐添加一种既美丽又饱满的音响和完美无瑕的音响均衡”。

其实，在莫斯科提出有关新式的“乐队排列”问题还要早得多，最初是当中央电报大楼的大播音室创设时就已开始触及到这个问题。由于这个原故，在1929年8月间开始进行了一系列音响学上的试验，时间继续到好几个月之久。曾经试验出很多适合于播音室音响条件的乐队“排列次序”，其中很大一部分非常成功，虽然对指挥者和演奏者说来还不十分方便。正如大家所知道的，这些试验的成果长时期不被音乐会舞台所采用，因为在某种程度上它被认为是“个别的情况”。但是当那无论如何要改换乐队在莫斯科音乐

学院大厅舞台上的排列次序的“风气”变成为某种目的本身时，指挥者由于受到“海外和西方作风”的极为有害的压力，仍然照阻力最小的路线去做：仿照外国的模样去改换乐队的排列次序。现在就来谈“事物的合理性”，那是徒劳无益的，因为大型交响乐队的新的排列次序在莫斯科音乐会舞台上十分根深蒂固。但是，正是在莫斯科音乐学院大厅——无疑地这是首都优秀的音乐厅之一——的每一次乐队演出中，都含有某一部分不能令人满意的地方。我们在开始时所提到的那种对“音响的绝对均衡”方面的忧虑之念，仍然有力地存留下来，而“仿照西方的模样而改换排列次序”的乐队，其音响仍然沒有“老式排列”的乐队的音响那样匀称和平整。看来，在这种情况之下，指挥者并不会想到这正就是这个大厅在建筑上和音响学上的条件问题，他们由于毫无道理地害怕“不够时髦”，宁愿把乐队的令人惊叹不已的一些美质牺牲掉。这种因乐队的排列次序与乐队的最良好的音响效果之间的不相适应而造成的不愉快感觉，在法国指挥家彼埃尔·德弗洛的音乐会上表现得特别尖锐，德弗洛可能沒有想到应该去听听这种完全不合比例的小提琴的音响和糟透地刺耳和极其令人讨厌的打击乐器的敲击。一个善于思索和细心机敏的指挥者，总是首先想听听他所指挥的乐队在对他自己说来乃是新的演奏厅演奏的音响效果，而且毫无疑义，他还得为此做出相应的结论。但是一个为“崇尚时髦”所困惑的指挥者，时常不注意到由于不甚妥当的“排列次序”而引起的乐队音响的明显缺陷，而且也沒有能够下定决心在有时候是完全必要和有时候是绝对需要的场合中说出自己的有分量的话来。类此可以使头脑清醒的“有分量的话语”只会有益于总的工作，而首先是有益于莫斯科和莫斯科音乐学院……等等已经有几十年历史的辉煌壮

丽的大厅演奏的乐队本身的音响效果。

但是现在我们还是再回到乐队中来，看看音乐演奏者的这个独特的“蚂蚁窝”里究竟发生了什么事情……

几乎每当交响音乐会或者戏剧演出之前，不难听到从乐队所在的地方传出许多模糊不清的声音。这是乐队正在集合，演奏员们正在准备各自的乐器和检查个人的装束，即将上台演出。这时候，通向乐队所在地的通路多半禁止外人通行，但是值得偷偷地溜进去，看看在音乐会开始之前大约三十至四十分钟之内那里到底是怎么个样子。

可以这样设想，第一眼所看到的景象，如同地狱分裂开来（如果以充满热情的想象）或者在参观者面前出现了某一个郊区疯人院中的一种“音乐之角”。但是这仅仅是那些并不熟谙乐队秘密的稀客的第一个印象。而实际上，在乐队走出舞台之前的最后这一点时间，对一个有作品即将在音乐会上演奏或者在剧院舞台上表演的音乐家说来，却是最甜蜜的时刻。没有亲自体验过这种心情，就不可能理解这种看来非常奇怪的激动所具有的全部美妙之处，这种激动之情每当他在音乐会彩排或者正式演出之前走进乐队集合的后台时，都会油然而生。每一个演奏员都非常认真而专注地在“试验”自己的乐器。竖琴演奏员用手指头很快地依次拨弄琴弦，他必须在竖琴搬到乐队中去之前为自己的乐器调好音。圆号、小号和长号演奏员用一种意味深长的方式“延长”同一个音，同时对它还仔细地倾听。对他们说来，声音的美，几乎就是他们的音乐生活的全部意义。除此之外，他们当中的每一个人都在暖和各自的乐器，为的是使他们象应有的那样把声音“调”得准确，他们又各自“活动活动”嘴唇，以便适当地去“感觉”所发出的音。同

时，圆号演奏员还从他即将担任的独奏中选奏某一个最富有表情的片段，并仔细倾听，好象正在玩味自己的出色的乐器所发出的音响似的。在乐队中，圆号的任何独奏往往以其音响的美、真挚和诗意，留给人们一种极其清晰而深刻的印象。相反地，小号演奏员则运用小号所特有的如此光辉、响亮和永远是庄重昂扬的音响，以清澈的号角合奏信号穿透过这"音乐会前一片混乱"的模糊不清的噪音。最后，长号演奏员在确定伸缩管十分轻滑、灵活、可以随便移动之后，就用一种滑动的、好象深深地"叹息"一样的"滑奏"(glissando)差点儿要"扰乱"了秩序，而且也吹奏了某一段很少有机会表演的独奏。长号的音响严峻，有时候带有挑衅意味的傲慢，但经常是宏伟、庄严，甚至于是英勇性的，或者，如果在弱奏时则是阴沉和凝神而忧郁的，有时候还带有某种无可幸免的必遭灭亡的色调。

打击乐器演奏者慢条斯理地在整理各自的乐器箱，从其中取出各自的乐器，按音乐会所需要的次序而摆置。木琴演奏者用一对小木槌飞快地在木琴的木条上敲击，力图凭记忆克服自己声部中的那些特别难以演奏的旋律。相反地，在演奏钟琴时他却是那样用心地挑选小槌子，以便用以演奏自己的重要的、而且在乐队中又是极其明显的独奏部分。在这种情况之下，敲击的力度和声音的尖锐程度都有决定性的作用，因此演奏者要紧的是预先了解他必须在怎么样的"技术条件"下进行演奏。定音鼓演奏者留心谛听乐器的音响，精确地调准每一面定音鼓，这定音鼓的鼓皮对最微细的不准确的音响都是特别敏感的。小鼓演奏者在急速的漱漱鼓点声中判别鼓皮和弦线张紧的程度，同时并确定他所需要的小鼓"发音速率"。所有其他打击乐器演奏员都在叮叮当当或者哔哔剥剥地敲响各自的乐器，有些人在试乐器，另些人则反复练习自己声部

中那些特别难以演奏或者特别复杂的节奏型。

长笛演奏员多半沉溺在辉煌的华彩乐句中，在一些令人头眩眼花的经过句中跑遍自己的乐器的整个音域。单簧管的声部在现代乐队中特别吃重而复杂，表达方式也极其多种多样。单簧管演奏员不但在响亮的、别出心裁的旋律中试验自己乐器的整个音列，而且也停留在他即将担任的独奏部分中的某些技巧特别难的旋律进行上，或者专神贯注于它那特别感人和特别美妙的地方。从这一方面说来，在木管乐器的整个范围之内，单簧管实在是无可匹敌的，它的表现力毫无止境，在象微风轻拂般的最弱奏（pianissimo）时，它又是如此纤细、精致和令人神往地美妙。大管演奏者在某一个很低的音区中凝神而严峻地"唠叨"着什么，然后用一种快速度的断音奏法"跑遍"他自己的乐器的宽大的音列。他们特别喜欢沉缅于"技巧运用的巧招"，为了表现自己有着只能让听者感到叹服的这种本领，并说明这种乐器拥有那么低、那么宽广、而在其音响色彩上又是那么丰富多样的音域，可以用来演奏本来适合于任何一种单簧管演奏，或者甚至于适合于长笛这样一种在其真正的"技巧性"方面一般说来是无可比拟的乐器演奏的声部。双簧管演奏者把哨子"吹得吱吱直叫"，然后非常小心地把"簧片"装到乐器上去。这种奇怪的、教人听了几乎要"起鸡皮疙瘩"的声音，同一般对双簧管的富于诗意的想法简直是风马牛不相及，因为双簧管在乐队中多半被看作一种歌唱性的旋律乐器。双簧管的稍稍带点鼻音的音响，往往深深地铭刻在听者的心里，而双簧管所特有的热忱、真挚的素质和巨大的表现力，则在听者的意识中留下了不可磨灭的印迹。但是，事前采取的这种"措施"，对双簧管演奏者说来，却是他们的成功的秘密所在，因为双簧管的簧片极其变化无常，演奏

者对它可要特别小心谨慎。萨克斯管演奏员当他那罕见的、但非常富于表现力的乐器参加乐队演奏时，他的神态可有些异样。他一吹得起劲，往往就会沉溺于爵士乐队萨克斯管的坏习气，在练习吹奏某些辉煌灿烂的技巧性乐句之后，接着就是某些象沉重叹息一般的滑奏，甚至还有那样滑稽地奏出的“笑声”，因为他总是津津有味地以此逗乐那些不习惯于这种“音响把戏”的木管乐器演奏者。

小提琴和中提琴演奏员都在为琴弓擦上松香并试着在琴弦上拉拉看。他们“各尽所能”地演奏他们所想到的乐曲。有些人练习他们声部中难于演奏的地方，另一些人则轻松愉快地演奏某一部小提琴协奏曲中技巧性独奏的一小段。大提琴演奏员专神凝望远处，在最高的把位上奏出一段感人的旋律，或者在两根低音弦的相当低的五度音程上拉得“嗡嗡响”，为的是把乐器调得和谐。只有低音提琴演奏员没有什么事情可做。他们比别人来得早，已经把自己乐器的音调准。乐队工作人员真令人惊叹，一下子就把这些乐器搬到舞台上去了……

然而，在所有这些嘈杂的音乐声中，还一刻不断地夹杂着愉快的谈笑声。这是演奏员们彼此在交谈，他们趁空互相传报最新的“音乐界消息”，讲述乐队中新近发生的、有时候还相当紧张的“事件”，或者玩一盘骨牌，要是他们已经完全“准备好了”的话。总而言之，在这里特别吵闹，整个“管弦乐队的蚂蚁窝”就象那些俱乐部一样，充满富于刺激性的烟草烟雾，随便开玩笑和说俏皮话，到处可以听到好象折散开来、完全没有联系的音乐声……

更有趣的是所有这种“音乐的喧嚣声”同时地响了起来，造成了一种令人振奋的情绪，这种情绪是密切接触乐队的日常生活的

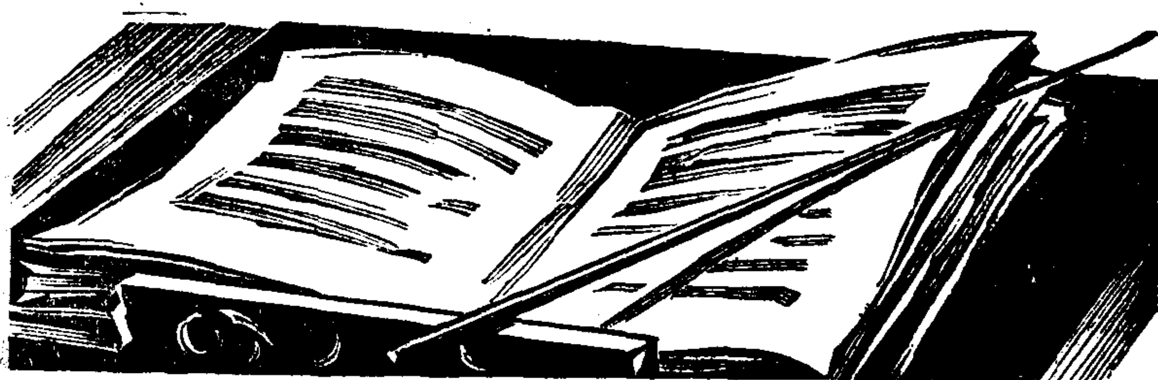
每一个人都同样感到亲切的。在这种情绪中自有它所特有的一种和谐。它充满着一种不同一般的诗意，这是"不知道"乐队内幕秘密的局外人所捉摸不到的。但是每一个热爱乐队并参与它那沸腾而多彩的生活的演奏员都很珍贵它。在音乐会前所有这些杂沓纷纭、紊乱无章的喧嚣中，有着一种那样迷人的美，用言语却不可能足够清楚地来描写它……喜欢造谣中伤的人们甚至还这样说，曾经有一位到俄罗斯首都访问的贵宾，他对为他而举行的一次演出，远不如对开幕前和指挥者出场前在乐队中发生的一切那样感兴趣。这位贵宾相当重视的正是在乐队中的这样一些时刻，通常在这一时刻，无论是交响音乐会的听众，或者是歌剧和舞剧演出的观众，都安静地在等待着……

这位无与伦比的诗人和耍指挥棒的魔术师查理·蒙士，就是怀着一种感动的、简直是虔敬的心情而谈起这一激动人心的时刻的。"当您在差五分十点的时分前来指挥上午的彩排时，且不忙一下子就把通向舞台的门打开。您稍稍站一会儿，听听从演奏员们所在的房间里传出的那些混淆不清和未经组织的音响。小提琴演奏员调准琴弦，奏出音阶或者协奏曲中的片段。所有铜管乐器演奏者都在坚持练习，暖和各自的乐器，为的是使音准完全谐调。他们象田径运动员一样，在开始之前先在运动场里跑跑，活动活动，暖暖身子。——这种音乐的喧嚣气氛在指挥者身上激起的兴奋状态，有如新鲜的印刷油墨气味在新闻记者身上所起的作用，以及陈年美酒的香气在品酒师身上所起的作用一样。渐渐地安静下来了，乐队首席执行自己的第一个任务，——根据第一双簧管吹出的A音调整所有乐器的音准。这个习惯具有极为重要的意义，全世界都同样遵守……现在您是在舞台上您自己的岗位上。在您面前

有一百个手里拿着乐器的人，他们的使命就是发出多种多样的声音。

管弦乐队绝对不是一个机械的、听任摆布的工具。这是社会机体，是活生生的人的集体。它也有它自己的心理和反应。可以指挥它,但是不能够开罪它。首先,应当驯服它 ,而更重要的是尊敬它、器重它、真诚地热爱它……

可是，现在该是让我们去仔细观察管弦乐队的各个组成部分和它的各种不同组合的时候了。



第二章　现代交响乐队的过去

长时期以来人们一直认为意大利是“艺术的摇篮”。从管弦乐队产生的历史看来，这种看法也是正确的。固然，在管弦乐队发展史上，以及部分地在“意大利学派管弦乐配器法”发展史上，意大利所起的消极作用远较它所起的积极作用为甚，因为在采用管弦乐新手法方面的严重“保守主义”，长时期以来给意大利带来了莫大的祸害。但是，不承认意大利是产生第一个管弦乐队的国家，这无论如何也办不到。总而言之，这个意义重大的历史性事件，是在十六世纪末和十七世纪初出现的。

当时在音乐家意识中的这种“突变”到底是怎样产生的呢？把最先进的音乐家推向这一个新方向的第一个“动力”到底又是什么？要想清楚了解在第一个管弦乐队产生之前的这一切情况，必须先设想音乐家生活和工作的那种音乐环境。

“文艺复兴时期”的音乐，是教会音乐和世俗音乐分裂的标志。世俗音乐，也就是那种绝对不是为了“教堂的需要”而创作的音乐，

从一开始破裂就明显地表现出力求独立自存、并寻求进一步独立发展和完善的自由道路的倾向。这种情况非常重要，因为教会的说教在音乐方面也对所有偏离教堂教规所承认和批准的世代相承的传统的一切现象加以严厉的制裁。

这个时期是真正产生管弦乐队和管弦乐配器法等方面历史的时期，同教会和世俗声乐“复调写作”的高度繁荣时期巧相吻合。同在这一时期，最有教养的音乐家对那些原先是为弦乐器、管乐器和键盘乐器的结合而写的世俗作品，也发生了兴趣。教会作曲家借以进行创作的那些形式本身，已经不再能满足听者的要求，因此，它同新的艺术内容一样，在这一次已经成为一种力求发展“新”的器乐形式的最重要的激励。这样一来，这一时期的作曲家的最新作品，不但要求具有新的内容，而且还要有新的外貌。而当音乐思想完全被意识到在音乐艺术的过去和未来之间所存在的这种本质区别时，这时候与教堂的管风琴相对抗，还产生了一种组织得还很不好的“世俗乐队”，当然，这种乐队在其编制和效能方面同现代的乐队完全是两码事。管弦乐队的长期改善的过程，正是从这个时候开始，而这管弦乐队的形成，正如上面所说的，又与“世俗”器乐作品的创作恰好出现在同一个时期。

为了更好地了解当时管弦乐队在构成方面所进行的改革，最好是先记住，最早的、也就是所谓“原始的乐队”，同那种“组合得很好的管弦乐队”，也就是指的今天的那种现代歌剧乐队和交响乐队，相去还非常之远。十六世纪末，管弦乐队包含着当时所有的全部的、或者至少是绝大部分的乐器。可见，当时的管弦乐队在其构成方面还完全沒有要求任何內在的规律性，而只是随便把当时歌剧院常见的和各该作曲家由于某种原因而选用的许许多多种类完

全不同的乐器凑合在一起。因此，最早的乐队的音响异常斑驳杂乱，有时候由于所选用的乐器的关系又显得极其单调乏味。然而，关于这一点在后面还要更详尽地加以阐述。

“世俗乐队”的这种新形式终于走上了它的发展的康庄大道，随着古老的拉弦乐器和拨弦乐器的开始逐渐为乐队所淘汰，刚刚才钻进乐队中来的小提琴也就确立了它的主导作用。在论述管弦乐队和管弦乐配器法的著作中，一般是把这一发展史分成两个时期。第一个时期是从现代拉弦乐器出现时开始，这些弦乐器在其发展过程中始终一贯地组成为“弦乐队”，而第二个时期，则以废除“数字低音”(basso continuo)，以及逐渐形成一个平稳均衡的木管乐器组为其标志，这木管乐器组还附带加有圆号、小号和定音鼓。象这样由弦乐器和木管乐器两组乐器组成的乐队，在十九世纪初又因为新增加了第三组——带有打击乐器的铜管乐器而得到充实，从而变成一个由弦乐器、木管乐器和铜管乐器组合而成的整体。在这种乐队中，每一组乐器实际上完全不互相依赖，而在其本质上也并不缺少独立性，它再与打击乐器，稍后又与“装饰性”乐器结合起来，就组成了现在常见的“大型交响乐队”。可以认为，管弦乐队的形成，从它产生那一天算起，一直到最终完成它自己的发展为止，不多不少几乎占有两个半世纪的时间。在这段时间中，乐队从不间断地都在益臻完善，而就其实质说，它的改善过程的完成，或者更正确地说，接近于完成，却是在十九世纪末。

现在我们最好是稍稍回过头来，再用几句话说明一下当时已臻成熟的管弦乐队所竭力反对的数字低音这一个概念。“basso continuo”译成俄文就是“没有间断的低音”的意思。这个名称大约在1600年产生于意大利，一般是指专供各种不同乐器联合演奏、

或者只供一架管风琴或古钢琴演奏的任何音乐作品的器乐伴奏部分的数字低音。"数字低音"的概念，只是指那些运用数字符号以标明其和声结合的作品中的最低的低音部。有一个时期，迅速、轻易、即兴而自由的"数字低音"读谱艺术，曾经得到极高的评价，因为这在某种程度上要求演奏者必须具有创造性的才能，"数字低音"可以照本读出，但是，如果演奏者非常机敏而富于创造性的想象，可以通过演奏者的比较自由的读谱而达到真正的艺术高度。这样一来，演奏者不断为之丰富的不仅是各该作品的和声，而且时常根据他自己兴致所至，还包括旋律在内。

当第一个乐队产生的那一个时期，"continuo"的概念就是"伴奏"的意思，它包括了可能有的一切乐器，无论是弦乐器，或者是键盘乐器。这一大批"伴奏"乐器，在那时候的乐队中却造成了色彩极其单调、总的音响完全黯然失色的结果。因此，十分自然地，象这样的"伴奏"早晚总有一天会被看作是多余的。但是，在音乐家意识到这一重要发现之前，管弦乐队长时期以来只是某些乐器的偶然的结合，或者最好是这样说，只是某些种类不同、而在彼此之间又结合得很不好的乐器的偶然的堆积。因此，可以十分正确地假设，我们今天所了解的那种管弦乐队，在十七世纪初之前一般说来还不存在。起初所萌生的只是对"管弦乐队的一种设想"，这种乐队则是那时候所知道的一些乐器——弦乐器、管乐器和打击乐器的十分偶然的某种结合。

问题在于在性质上属于复调的所有教会音乐和世俗音乐，几乎全是为合唱队而写的。与现代调式结构完全不一样，它用一些古老的教会调式写成，而就其实质上说，则"适合于歌唱和演奏"。相反地，为诗琴和羽管键琴而写的音乐，却明显地背离当时所已建

立的规则，因此，即便它具有一种"器乐的形式"，也很容易改成符合人声的特点和音域。这样的声部不论是与人声同音结合，或者是不用人声而纯粹独立演奏，都能令人感到满意。为演奏这样的音乐而进行的乐器组合，自然就更加是属于偶然的性质，这种在十七世纪以前出现的"乐队"，包括当时所知道的全部乐器。其中不仅有小提琴、古提琴、诗琴、里拉和竖琴，而且还有低音古提琴、加倍的竖琴、长笛、竖笛、长号、双簧管、管风琴和各种鼓，此外还有羽管键琴。简言之，在这些最初的乐队中，包括当时所有的全部乐器，因此，不难想象，这类乐队所采用的如此杂乱而多样的乐器组合——时而是全部乐器的组合，时而是十分特殊的几组乐器的组合，时而是每一族乐器的个别组合——，会产生怎么样的音响效果。

在最早力图根据新风格写作的作曲家中，爵万尼·加勃里埃里是其中一个。他的作品大多都是为宗教乐队而写的，所采用的配器手法也非常简单，他的管弦乐设计也只是极其平淡地重复声乐的声部而已。同时，他完全忘记了乐器的性能和特点，仅仅满足于某一乐器与各该合唱声部之间的纯属外表的类似。所以，根本就谈不上什么音色的结合，更谈不上各组乐器之间的均衡。不但如此，根据当时的情况，"音响的多样化"甚至是不受欢迎的，因此对它的使用也被认为是不妥当的。

爵万尼·加勃里埃里的许多同时代人，都根据他的风格进行写作，他们在早期基本上是为教会的宗教歌集而写的作品，都比作为"一般适用"的作品要有意思得多。但是从这里绝不能得出结论说，"世俗的音乐"，或者象当时的人们所说的"主调音乐家的音乐"(为了有别于"复调音乐家的音乐")就注定要一败涂地了。完全不是这样。作曲家正确地预料到他们自己的同时代人的爱好，就坚

持不懈地力求使这种新的"单声部旋律"写作日臻完美，这种单声部写作最后终于得以把当时继续往一种已经有些异样而且明显地愈益复杂的这个十分独特的道路发展的"多声部"写作（或者说复调写作）在一定程度上排挤掉。总而言之，在两种音乐写作之间展开了残酷的斗争。教堂音乐在它自己的原形式中停滞不前，而世俗音乐则大胆地力图扯断教会教规的枷锁，力图走上进一步发展的独立道路。

这种新流派的第一位作曲家，要算是当时管弦乐队的天才改革者克拉乌第奥·蒙台威尔第。蒙台威尔第的主要功绩还在于建立了他在当时所理解的那种管弦乐队。但是这并不是说，他所建立的是能够完全体现这一个概念的全部含义的管弦乐队。他的乐队仍然是那种奇奇怪怪的和种类繁多的乐器组合，这种组合方式已为当时音乐家所采用。但是蒙台威尔第的功绩却是在于：他是第一位能够正确理解个别乐器及其各种结合的职能和艺术可能性并力图在实际中加以使用的作曲家。他的乐队同现在我们所理解的管弦乐队还相去甚远，但是蒙台威尔第在自己的歌剧创作中，却已经相当明显地倾向于把自己乐队的所有一大群乐器，划分为弦乐器和管乐器两组，并把旋律划分为伴奏的和主导的两类。正是由于在对管弦乐队的理解上的这种极其重要的转变，管弦乐配器法史才把蒙台威尔第称为最伟大的改革者。但是在这里值得再说明一下，最早为蒙台威尔第所采用的管弦乐"色彩"是那样别开生面，以致于当时最接近他的人们，也认为他的这种做法完全不能效法，他的这些发明要为人们普遍接受，还需要很多年。不过，在这里也没有很大必要深入研究这个问题，何况蒙台威尔第时代的乐器，绝大部分早已被人遗忘。只是我们还得记住，蒙台威尔第在

他所有巨大发明才能的表现中，还进行了这样一种非常重要的改革：在他的歌剧作品中，可以明显地看出他对弦乐队的四声部结构的偏爱。这种手法使他的一些同时代人感到极其意外，因为他们不善于即时领会其优点，这样一来，古老的五声部和三声部结构，一直还经历了半个多世纪的时间，才让位给四声部写作。简言之，蒙台威尔第的后继者只是逐渐地掌握新的技术，在几十年的时间之内才把握到他在他自己的两部最优秀的歌剧《奥菲欧》(Orfeo)和《坦克利德和克罗林达的决斗》(Il combattimento di Tancredi e Clorinda)的篇页中所创立的那些东西。可惜，现在已经不可能再用古老的乐器来演奏这些早已失传的作品片段，但是提一提这一位现代管弦乐队的创立者的活动，却是完全必要的。

管弦乐队在意大利后来往一个有点出人意料的方向发展。这时候，弦乐器以及由弦乐器结合而成的弦乐队开始蓬勃地发展；这种弦乐队成为新的器乐写作——大协奏曲(concerto grosso)的基础。在这种大协奏曲中，弦乐队起一种“协奏”乐器和“伴奏”乐器的最光荣的作用，它是一直存在到亨德尔时期的这种以特别的音乐形式写作的不可缺少的组成部分。但是在这里毫无必要再依照管弦乐队和管弦乐配器法的发展史的线索继续讲下去，因此，我们即时把“历史的车轮转快”一百年，再来看看管弦乐队在这一个时期当中又变成怎么个样子。不过，我们在使“历史如此果敢地飞跃”之前，必须先谈谈一位意大利的作曲家，因为他的活动对当时音乐界的观点有着很大的影响。

那不勒斯乐派的首领亚历山德罗·斯卡拉蒂，是当时的管弦乐队的大胆改革者。他是最早把一对圆号用在管弦乐队中的作曲家之一。他的弦乐声部，以其陈述之光辉焕发和技巧辉煌见胜，接

近于后来的作曲家的“华彩旋律的风格”。此外，斯卡拉蒂最先预料到大提琴在日后的作用，而且最早把当时大提琴和低音提琴合写在一起的声部分开。最后，在管乐器组中，他也进行了重大的改革，他还为管乐器写出了在一定程度上有别于弦乐器的独立性声部。这种情况主要是由弦乐器的技术性能的蓬勃发展所促成的。但是无论如何，斯卡拉蒂在管弦乐队方面的活动，有助于建立对乐队中弦乐器和管乐器两组乐器的职能特点的正确观点，其中包括取消管乐器的“配对写作”，在这种写作中，各该声部的每一行旋律由两名演奏者演奏。从此之后，人们就力图划分出独奏性乐器，这在后来又导致更狭义的“伴奏”的产生。这种新的艺术表现手法的最初迹象，早在1698年间斯卡拉蒂就已用在他的歌剧《幸运的俘虏》序曲中。

但是，为了不致于偏离管弦乐队发展史的正确途径，这里有必要把“艺术的摇篮”暂且搁置一旁，先来谈谈法国的情形，因为在那遥远的时代，约翰-巴蒂斯特·德·吕里（在音乐史上以伟大的吕里〔Lully le Grand〕名闻于世）就在这里生活和创作。吕里的管弦乐写作基础，严格说来，并不能认为达到应有的成功，而且也是行不通的。吕里在从1658年开始一直到死为止这很多年的活动中，恒久不变地坚持采用同样一种管弦乐配器方法，对管弦乐声部表达方法的任何新发现，从不越过雷池一步。然而，吕里所享有的巨大声誉，却是由于他的功绩，而这一功绩之所以宝贵，主要在于他对管弦乐技巧和法则所持有的系统主张。吕里的乐队大体上保持在他之前所惯用的关系。根据五个声部的法则以所结合的弦乐器，做他的乐队的基础，在音乐中所有器乐段落，都少不了它。从“数字低音”中的其他乐器分出的弦乐低声部，首先是指的大提琴。

这样一来，在吕里时代的乐队中还相当普遍采用的低音古提琴，就为拉弦乐器组中的一种更加完善的新乐器所代替。低音提琴可能从不参加乐队演奏，而所有弦乐器的表达本身，也还不具有足够的艺术特点，更说不上什么多样化了。弦乐器声部在乐器与乐器之间的配置方面总还算好，但是除了少数例外，这些乐器总是合在一起演奏，因此在总的音响方面造成了一种相当单调的印象。不过，在弦乐器上采用弱音器，无疑地显得那么重要、那么出乎意料地令人感到新奇，以至于吕里终于被公正地看作是发明弱音器的第一人。

吕里的乐队中的木管乐器，主要是双簧管，只是部分地也用上了长笛和大管。相反地，铜管乐器，更正确地说，还只有小号以及同它形影不离的定音鼓，到1664年间才增添了后来的圆号，这乐器当时叫做“猎号”(trompes de chasse)。但是这些乐器也象古老的风笛(musettes)一样，长期只是偶而才用到乐队中去。

吕里同他的前辈不一样，他毕竟确立了管弦乐写作的新法则。尽管他所采用的手法极其单调，他到底还能正确地理解到个别乐器，特别是这些乐器的各种结合的不同职能。的确，吕里采用这些基本手法还极残缺不全，有时候甚至还很不成体统，但是，即便如此，他实现自己对乐器法的见解却极其坚决。由于他的这种坚定不移的信念，吕里终究奠定了在很多方面预示出后辈作曲家技巧的那种管弦乐配器法。

管弦乐技巧的进一步发展，完全集中于拉莫、巴赫和亨德尔这三位天才作曲家之手，他们的创作的成熟时期，正好是在十八世纪上半叶。

吕里所奠定的法国管弦乐配器法的基本原理，在七、八十年的

时间内一直为他的忠诚信徒所信守。因此，他们的活动把法国管弦乐配器法的总的发展，拖缓了将近五十年。拉莫所面临的光荣任务，就是彻底修订法国管弦乐配器法中所有已经过时和停滞不前的原理，来一个坚决而大胆的改革，创立全新的管弦乐写作法，并一直发展成为十分独特的学派。这种闻名的“法国管弦乐配器法学派”的特点，在于它的陈述精细，音响文雅而清新，管弦乐表达手法非凡地细巧。在这里，要是不再进一步叙述其中细节的话，只需要再说这么一句：拉莫改革乐队的第一步，是放弃吕里的已经过时的写作法而建立起弦乐队组合的新关系：古老的五声部弦乐五重奏结构，让位给新的四声部结构，这四个声部分布在“高音小提琴”(dessus de violons)、中音小提琴(haute-contres)、次中音古提琴(tailles)和数字低音(basse continue)之间，相当于现代的第一小提琴、第二小提琴、中提琴和带有低音提琴的大提琴四个声部。木管乐器有长笛、双簧管和大管，而铜管乐器则有小号和圆号。铜管乐器由于缺少了长号，音响显得不够饱满和稳定，而且在一定程度上也影响了铜管乐器组本身的发展。

巴赫的管弦乐支柱和他对管弦乐队的看法，完全以复调为基础，除了少数例外，他的器乐和声乐创作都是在这唯一的基础上写成的。因此，巴赫作品中的每一个声部，或者是每一个“管弦乐声部”的旋律都具有完全独立自主的作用，而且主要是建立在这样的旋律进行之上，这种进行可以为**一般所通用**，它并不以乐队中任何一种乐器的性能和手段为依据。这样一来，乐队中各个声部的陈述，不论是木管乐器、弦乐器，甚至以及部分铜管乐器，更不用说是羽管键琴或者管风琴，在某种程度上全都具有一种十分单一的、彼此之间极其类似的样式。在这里，每一个管弦乐声部还沒有得到

独立和自由的发展，而这却是最新的管弦乐写作的特点所在。在这种色调鲜明而富于变化的乐队中，所有的乐器全都从属于个别声部进行的唯一的旋律构思，因此，除了用来作为独奏乐器而参加乐队演奏的情形之外，这些乐器的富于表现力的性能，通常都得为整体而无谓牺牲。所以，这种乐队的音响未必可以谈得上什么"均衡"的问题，而它的"鲜明色调"实质上与其说是取决于作曲者的创造性灵感，倒不如说是取决于作曲者根据自己本身的愿望以及在艺术方面的意图而十分自由地加以支配的声部进行的外表效果。但是，甚至就是在对待管弦乐队方面，作曲者的行动的自由实际上也是很少受到限制的。他们可以随心所欲地把某些乐器组合结合成为一个整体，或者使它们在任何方式中和十分自由的次序中相互之间造成对比。有时候，为了扩大各个声部的音响，这些声部就结合成为一个整体，组成了管弦乐的全奏(tutti)。有时候，相反地，这些声部出奇地轮番交替，彼此之间自由地结合，造成了乐队音响的极其多样的感觉，从而起了一种在最新管弦乐配器法上叫做"管弦乐色调"或者"管弦乐色彩"的作用。总而言之，这种乐队的总的音响，取决于它的构成和解释的特点，它与现在我们所说的"古典乐队"、"浪漫派乐队"或者"现代乐队"有很明显的区别。

巴赫的乐队到底是怎样组成的呢？弦乐器部分也象他的前辈一样采用四声部结合的形式，而管乐器方面则是自由的组合，可以毫无拘束地加以变化。这些管乐器已经不以"配对"结构为满足，时常要求把某些声部扩大为采用同族中的三件乐器。巴赫总谱中的这种现象常可看到，而且成为一种习惯。长笛看来主要是"横笛"一种(flûte traversière)。竖笛(flûte à bec)用得很少，每次需用时都特别加以标明。双簧管一般要求用两个或者三个，有时

候甚至采用不同的变种——高音双簧管、中音双簧管和次中音双簧管。双簧管的三部谐和结构多半有两个声部演奏同样一行旋律，而第三个声部则演奏另外一行旋律。配对采用两个抒情双簧管或者两个古老的猎号这种现象不但惯常可以遇到，而且恒久保持不变。有时候，不同样式的这些乐器同时加以采用，组成了当时觉得非常生动的四重奏。两个大管多半或者参加“数字低音”一组，或者加强弦乐器的低声部。大管的一个音区稍高的古老变种，巴赫把它叫做“次中音大管”（“taille de basson”），在乐队中极少遇到，而且实际上效果也不一定经常可靠。两个圆号在巴赫乐队中叫做“猎号”(corni de caccia)，它的声部极其发展而繁难，但规定只能采用自然音列中所含有的音。三个小号也象圆号一样，用的是“高音”的一种(clarino)。这“clarino”一词，在复调作曲家时代是指高音独奏小号的声部，在较少的场合中，偶而也指高音圆号的声部，这些“高音”的一种与同类乐器的音区较低的一种所存在的差别，只在于它的号嘴较扁小而已。由于号嘴的构造关系，演奏者可以自如地吹奏出泛音列的高音部分，并用以演奏技术上极其活跃的声部，也就是远非小号或者圆号本身固有的特点所能适应的那种声部。因此，直到今天，这两种乐器声部之繁难仍然令人赞叹，而有时候它甚至还得担负起现代半音乐器所担负的艰重任务。除了当时常见的这些“铜管”乐器之外，在巴赫的乐队中还有古老的短号（或者叫古代短号〔Zinke〕）和长号，其中包括中音长号、次中音长号和低音长号，这些乐器由于本身具有齐整的序列，因此被用以加强合唱队的相应的声部，只是在极少的场合中才用以演奏独立的音乐片段。但是，与管弦乐队的所有这些已经相当复杂和高度发展的组合形式一样，“数字低音”在巴赫的作品中也占有重要

的地位。象低音弦乐器和键盘乐器一样，管风琴在“数字低音”的组合中也具有非常重要的意义。管风琴的绝顶丰富完美的性能，使它拥有几乎毫无限制的活动场所。在巴赫的“文体”如此多样的作品中，往往由管风琴演奏具有独立意义的声部，不管是作为独奏，或者是在各种不同的乐器组合中都是这样，而且管风琴也正是巴赫的编制并非固定不变的乐队的最为巨大的支柱，他那为数众多的清唱剧中的许多最著名的片段，几乎总有管风琴参加演奏。

不过，巴赫的创作虽然丰富而多样，但是他并沒有眞正地开创一个“新的管弦乐配器法学派”。他的创作完成了意大利人加勃里埃里在十六世纪末所开始的漫长道路，加勃里埃里的音乐创作技法由他的学生和信徒亨利希·许茨介绍到德国来。巴赫的管弦乐技法即便当他在世时也已有点过时，实际上它对未来的管弦乐配器艺术的发展并沒有提供什么新的东西，而只是停留在它自己的无比宏伟和完美之中。的确，对巴赫的“管弦乐技法”，从来沒有任何人能够彻底把握并神态活现地把它再现出来，所有想要再现这种独特技法的尝试，结果只是制造出一些模仿伟大的巴赫的赝制品而已，这种赝制品完全沒有巴赫的创作的那种深度。跟巴赫相反，亨德尔完成了十七世纪世俗通用的管弦乐配器法。亨德尔在他自己的一些指望能为别的场合所采用的作品中，把管弦乐配器法的一切基本手法，发挥到眞正的技巧极限，这些基本手法在亨德尔的一些最为闻名的先辈作曲家，例如在亚历山德罗·斯卡拉蒂、亨利·浦塞尔和阿戈斯蒂诺·斯台法尼的总谱中，只能得到某种程度的认可。不过，在逐渐改变音乐写作的实质的基础上已经有所表现的那些发展乐器法的新手法，亨德尔却未曾觉察到，直到他的一生活动的终局，他仍然为管弦乐声部的表达采用对位的手法。

从实质上说，亨德尔创造出的十分独特的管弦乐技法，在很多方面是由他的巨大的才赋特点，特别是由听众的趣味和要求所决定的。亨德尔对他周围的人们的心情能有比较敏锐的理解，因此他得以非常成功地探索出一些“尖锐的”管弦乐色彩，这种管弦乐色彩可以在已经形成的局势中，以最有效的方式，作用于他的崇拜者的音乐意识。因此，即便他的音乐是对位性质的，但是他的音乐结构，特别是他时常采用的吕里的乐器法，却更富有时代性，而其中管弦乐声部的更为自然的表达，也更切合于被选定的那些乐器的性能和特点。与此同时，亨德尔也利用了十七世纪末和十八世纪初的管弦乐配器法技术所有最可贵的成果，不断地加以改善，并以最新的一些发现去丰富它。亨德尔的极其多方面的创作，以及他那为数众多的“应景”作品，大大地改变了管弦乐队原先的组合，而且时常要求为这乐队不断补充进各种“罕见”的乐器。其中某些乐器是属于已经过时了的，而另外一些乐器却才开始打进乐队。前者有双颈低音诗琴(tiorba)、诗琴和低音古提琴，后者有竖琴和曼多林。最后再说一句，亨德尔也有过分滥用乐器的情况，正如后来在柏辽兹、理查·斯特劳斯、斯特拉文斯基的乐队中，甚至部分地在里姆斯基-科萨科夫的乐队中所特有的情况一般。

亨德尔常用的管弦乐队，由当时惯用的四声部弦乐器组合、木管乐器(包括亨德尔所爱用的双簧管和一个或者两个大管)和铜管乐器(两个或者三个小号，另外还配备同等数量的圆号，用以加强或者代替前者)组合而成。伴随小号的定音鼓，使整个乐队的组合完整无缺；至于所有其他的乐器，一个或者两个长笛、长号、某些打击乐器以及上述已属“罕见”的乐器，只是在某些作品的某些部分中方始用到，并不是一种常用乐器。

现在，必须再讲一讲俄国的情况，而且必须说明一下管弦乐艺术在俄国的开始发展要比较晚一些。然而，的确在某些眞正个别的情况，俄国还是赶在西欧的前头。例如，大家知道，在前海军部门的某些国家档案中，保存有尼古拉一世的一些命令，根据这些命令可以这样设想，军乐队开始采用“活塞”铜管乐器，是在1830年之前，比法国最早宣布发明“直升式活塞短号”的时间还早若干年。

大家也知道，彼得一世幷不很喜欢音乐，他只允许把音乐用在军队中以“鼓舞士气”，此外，他也乐于把人数有限的音乐演奏，用来作为宫廷消遣娱乐，包括舞会、灯彩和焰火等的一种“音乐装饰品”。眞的，在彼得统治的莫斯科后期和彼得堡早期，在他管辖下已经有“管乐队”，这管乐队由长笛演奏者、双簧管演奏者、号手和鼓手组成。他的“宫廷乐队”的组合中也有这种管乐队的部分演奏者参加，也许其中还用上了弦乐器，当时人们已经开始细心注意这些弦乐器，幷乐于听赏它们演奏的音乐。彼得所敬爱的姊妹，也就是不止一次陪他巡游莫斯科郊外外国侨民区的娜塔里亚·阿列克塞耶夫娜公主，是音乐娱乐的热烈爱好者。彼得统治末期，“宫廷乐团”模仿当时已经充斥彼得堡的外国权贵和外交使节的乐团，开始补充进圆号，稍晚一些时候，又增加了古提琴。在当时已经相当普遍的音乐娱乐中，很快地又新加了一种小夜曲，这往往是在黎明时分，也就是清晨六点钟左右，点着火把在冬宫窗前演奏的。叶卡捷琳娜一世和彼得二世短时期的统治一点也无所作为，音乐方面也停留在彼得时代的水平上。它只是更牢固地参与宫廷贵族的生活，而这些宫廷贵族在很多方面却又习惯于总算还沒有过时的“旧制度”。例如，在宫廷里，长时期都有班杜拉琴演奏者在活动，这些班杜拉琴演奏者的歌唱，不但吸引了宫廷贵族的注意，而且也为当

时俄国的先进人物所赏识。因此，如果说彼得的直接继承者们在音乐方面完全步其后尘的话，那么，只是从安娜·伊万诺夫娜即位时起，音乐才对俄国社会生活产生一种明显的影响。从这个时候开始，音乐也渗入更广泛的阶层，它的作用的增长是如此之快，已经完全可以把它看作一种独立的艺术现象。真的，最初一些时候，在这方面任何独立的现象都还未曾有过，但只是打下了一些可靠的基础，由于有了这样一些基础，不但使它有可能进一步向前发展，而且还萌生出一种强力的艺术，它在不到一个世纪的时间内就走上"世界舞台"，并赢得了在音乐文化史上一般说来几乎是首要的地位。可惜，在这一个时期，俄国社会还不具有足够的行动自由，因此，在音乐艺术方面所有大胆的创举，自然都只能集中于宫廷的范围之内。可以说这种现象并不符合俄罗斯人的心愿，但是没有办法。必须注意到这是当时社会生活和日常生活条件所决定的。

自从安娜·伊万诺夫娜即位以来，音乐也象其他各门艺术一样，表面上不再用于实用的目的，而是成为整个宫廷生活必不可少的附属品，变成这种宫廷生活的装饰品和必要的娱乐。戏剧音乐和音乐会演奏取代了"迎宾军号"音乐和伴舞音乐而跃居首位，它负有维持宫廷及整个宫廷生活的光彩的责任。这种新风气首先引起了外国音乐家的大量流入，而这些音乐家则在俄国着手培植西欧的音乐趣味。当然，在这里没有必要再深入叙述俄国音乐史上这一个重要时期的历史细节。只需要再说明这么一点：在彼得堡开始出现了一些象弗兰切斯科·阿拉伊亚那样的著名音乐家，而音乐作为一门艺术，也开始受到人们更多的注意。随着这些在皇帝宫廷工作的外国音乐家之后，在伊丽莎白和叶卡捷琳娜二世即

位时期，本国音乐家也开始出露头角，只是他们在活动初期的创作意图，还没有超出简单模仿外国范例的范围。但是现在我们的问题并不在这上面，而且在这里也不可能深入探讨这个完全属于另一个方面的问题的历史细节。现在更要紧的是再一次回到当时的现实中来。

总之，这时候在彼得堡已经建立了第一个"宫廷乐队"，这乐队由一些从外国请来的音乐家和已经学会演奏某种乐器的俄国人组合而成。这里还应该讲句公道话，当时俄国贵族的某些代表人物是有其先见之明的。他们从国外聘请音乐家，从中挑选出适当的一部分人，让他们把自己的艺术传授给从俄国农奴青年中选出的最有天赋才能的年青人。的的确确，从农奴中选出的最有才能的青年人，不但得以跟有经验的教师学习，而且还有可能直接在萨克森❶、波希米亚、意大利和其他西欧国家的优秀音乐家的教导之下进行学习和深造。

在这时候，一般对音乐的爱好，以及部分对管弦乐队的兴趣，达到了这样一种程度：俄国贵族中最先进的代表人物，由于必须在当时皇帝的宫廷供职，就模仿宫廷开始建立属于他们自己的家庭乐队。这种新的"娱乐"很快地就广泛传播开来，它从这种新玩意的"创始者"那雷斯金和舍列梅捷夫伯爵的世袭领地，遍传到几乎所有最富裕的贵族和地主的庄园。

这里，不可能用三言两语来阐明俄国管弦乐事业的发展历史，只要记住下列一些情况也就够了。这只不过是几十年的时间，家庭乐队自身就成长到足以通过自己的技巧而压倒宫廷乐队，另一

❶ 古时候居住于德意志北部的人。

方面，号角音乐乐队不但在俄国，而且在西欧都备受赞誉。问题在于所有不同性质的宫廷音乐，永远保持在宫廷娱乐的水平上，而在家庭环境中演奏的音乐，或者最好是说“日常生活中的音乐”，由于有了俄国人民所引为骄傲的真正的天才，很快地就转变为一种真正的艺术。甚至连格林卡之所以能成为一位出色的管弦乐大师，应该说同他舅舅家里的家庭乐队也不无关系。他曾经在这乐队中亲自参加演奏，稍晚一些时候还指挥过这个乐队。正是这样一种学校，能够发展格林卡对管弦乐的真正敏感，而这种敏感在他生活中的成熟时期又变成了一种独特的辉煌技巧。再过若干时候，这种技巧就成为后来很快地被称为“俄罗斯管弦乐配器法学派”的艺术的基础。

总而言之，俄国人由于情形不同，未能得以积极参与发展个别管弦乐器，这是一个方面，可是另一方面，俄国人获得了“现成”的乐队，却不仅仅是学会了利用它，而且还把管弦乐技巧那样有力地向前推进，因此现在已经不可能不把俄罗斯管弦乐配器法，看作一种著名的而且是名符其实地包罗万象的现象。

现在再来看看十八世纪末和十九世纪初西方给了管弦乐队一些什么东西，这倒是很有意思的。在十八世纪末，管弦乐队进入新的发展阶段。这时候，“古典乐队”的形式终于也被确立下来，它在歌剧艺术领域中，由克利斯朵夫-维里巴德·格鲁克加以完成，而在交响曲领域中，则由海顿和莫扎特加以完成。

格鲁克是最著名的歌剧改革者之一，他最早深刻地注意到情节的戏剧性内容应该反映在音乐中。因此，他那负有这一新的艺术使命的歌剧乐队，立即扩充它自己的条件，在惯常配对的长笛、双簧管和大管之外，又添加了两个单簧管，而在特殊的场合中还加

上了一个短笛。三个长号加强了铜管乐器组，在原来的两个圆号和两个小号的基础上完成了铜管乐器组的发展。打击乐器方面补充了小鼓、钹和三角铁，这些可能都是第一次在古典音乐中出现的打击乐器。最后，在要求特殊色彩的某些场合中，还可以看到一个竖琴。在德国作曲家乔治-卡斯帕·舒尔曼和约翰-阿多夫·哈塞的总谱中就已经显出其衰亡征兆的数字低音，在绝大多数场合中都完全不用。这样一来，格鲁克的作品就完全摆脱掉那样长时间地使他的管弦乐手法停留在相当程式化的框框之内，而且明显地限制了真正的管弦乐写作方法的发展的那种羽管键琴和声乐复调写作的有害影响。而这种真正的管弦乐写作方法，也是以它本身所固有的特点的自由表现作为基础的。

华丽的管弦乐音响，特别是给人深刻印象的戏剧性色彩，使格鲁克的歌剧创作得以与十九世纪上半叶最出色的作品并列前茅。他的管弦乐配器法，也象他的一些已经沒沒无闻的同时代人（其中包括法国革命时期的著名作曲家和音乐家弗兰斯瓦-约瑟夫·戈塞克以及作为格鲁克的最有名的敌手和“皮契尼派”的奋激的首领尼科拉·皮契尼）的管弦乐配器法一样，我们可以大胆地把它看作现代管弦乐配器法的先驱。过了很多年之后才为浪漫乐派和标题乐派的代表人物，例如威柏和柏辽兹所采用的许多管弦乐手法，格鲁克、戈塞克和皮契尼等人为了各种的艺术构思而孜孜不倦地力求达到的新颖和独创，他基本上都已经考虑到。

海顿和莫扎特的活动正值管弦乐演奏艺术的繁荣时期，这时候在奥地利和德国南部的一些大城市出现一种宫廷乐队，或者说城市乐队。在这一个时期中产生的这种乐队，编制也相当固定。的确，许多乐器，包括单簧管、长号、打击乐器，以及其他一些早已

为歌剧乐队所采用的乐器，也还没有被编进音乐会乐队或者“交响”乐队的编制中去。但是，数字低音连同演奏这种数字低音的古键盘乐器，还有诗琴族弦乐器和陈旧的古代短号，无论如何已经不再看到，这一点却是不容置疑。现在面临的问题显然是：确立“音乐会”乐队的最终形式，并使它的构成达到应有的完善水平。管乐器的个别变型乐器，例如短笛、英国管、中音单簧管和低音大管等，以及某些打击乐器，例如三角铁、大鼓和钹等，在乐队中只是在极少场合中方才用到，对“古典乐队”的最后形成，实际上并不起任何积极影响。

大家知道，莫扎特在1777年间曾在曼海姆生活一个时期，在这里他得以熟悉当时闻名的选帝侯乐团演奏的一系列古典作品。据他自己所说，他对这个乐队的协调一致、强壮有力、光辉灿烂、以及色彩的多种变化感到极大兴趣和十分惊奇，这乐队的组合在当时还是有点不平常的。曼海姆乐队的编制包括长笛、双簧管、单簧管、圆号和小号各一对，此外还有四个大管。莫扎特确定了管乐器的“配对关系”，并建立起所谓“古典乐队”。海顿和莫扎特正是根据这样一种编制而写出了他们所有最著名的交响曲，从而还开创了协奏音乐和交响音乐领域的新纪元。

管弦乐队在后来的一切经历，实际上仅仅是在细节上发生变化而已。开头，“古典”乐队添加了圆号四重奏，再过一些时候又增加了三个长号。管弦乐队的这样“扩大”的编制已为贝多芬所采用，他树立起对古典编制的“大管弦乐队”的新概念。“大歌剧”在法国盛行时期，使乐队得以采用所有变型乐器——短笛、英国管和低音单簧管，这些乐器即时成为十九世纪上半叶歌剧乐队的固定成员。低音大管还比较少用在管弦乐队中，因为在法国作曲家的

乐队中，不管其他管乐器的数目多少，大管总是习惯于用上四支。至于铜管乐器，如果不把大号计算在内的话——那时候它起先还是蛇形号的样式，后来则改用奥菲克莱德号——，已经达到了现代习惯的编制，所不同者只是在于除了两个自然小号之外，还添加了两个半音活塞短号。打击乐器组那时候已经拥有当时所知道的包括钟琴和管钟在内的全部乐器，在弦乐器规模庞大的条件下，还有一个或者若干个竖琴，它使这种“大歌剧乐队”成为完善的形式。

柏辽兹的活动，与歌剧作曲家梅亚贝尔和斯朋蒂尼的活动，恰好同在一个时期；柏辽兹不但把大歌剧乐队用来作为交响乐队，而且由于他自己的构思之宏伟，还把这乐队的编制扩充到难以置信的、直到今天还无法超越的程度。尽管柏辽兹的音乐具有许多优点，我们也完全赞同他在音乐上的主意，然而，我们仍然不能不认为类此滥于扩充乐队编制的做法，不但大大地限制了在音乐会上演奏他的作品，而且并沒有达到预期的效果。因此，十分自然地，柏辽兹的这种要求数量极多的演奏员参加演奏的管弦乐队，在后来所有的作曲家当中，都得不到赞许和支持，他们仅只限于确立所谓“大交响乐队”所规定的三管或者四管的编制。但是即便如此，柏辽兹的管弦乐设计却也不是枉然的，实际上它对十九世纪下半叶和二十世纪初所有管弦乐队演奏的音乐起了十分巨大的影响，而在这时候，管弦乐队的编制已经不再为任何人感到奇怪了。

理查·瓦格纳也非常酷爱这种过分庞大的乐队编制，特别是在他的早期歌剧中，例如在《黎恩齐》中尤其如此。他在《尼伯龙根的指环》中所建立的是已经大为加强的乐队，在这乐队中“铜管”乐器由于有了低音小号、倍低音长号和四个圆号式大号而显然占了优势。后来，瓦格纳的信徒古斯塔夫·马勒、安东·勃路克纳，特

别是理查·施特劳斯，全都步其后尘。不过，施特劳斯尽管在这一方面完全是随心所欲，但他还是沒有超过柏辽兹的《安魂曲》的乐队编制。然而，理查·施特劳斯以及追随着他的阿诺尔德·玄堡，也有采用规模极其庞大的乐队的情况。例如，在施特劳斯的《埃列克特拉》中，好象是在惯常的"三管编制"之外，再补充一个上低音双簧管、四个普通单簧管、两个次中音单簧管、四个圆号式大号，在乐队编制中还有八个圆号、六个小号、一个低音小号、一个倍低音长号以及令人难以置信的弦乐器组，其中小提琴和中提琴各分三个独立的声部，而大提琴则又分成两个这样的声部。玄堡有一次在他的《古尔列之歌》中用得更滥。在这一空前规模的乐队中，采用了分成五十个声部的木管乐器和铜管乐器，还有一大堆打击乐器，其中包括六个定音鼓、若干个呱哒板和数条大铁链。如果再为这样一个"超乐队"加上四个竖琴、一个钢片琴、一个充分扩大的弦乐队、一些独唱者和一个混声合唱队，那么就很容易看出，柏辽兹在他那著名的《安魂曲》中，比现代这位"十二音体系的救世主"和"序列音乐"的奠基者所要求的乐队，并沒有走出多远；至于"序列音乐"，我们知道，其中什么都有，就是沒有眞正属于现代的和眞正能感动人的音乐。

俄罗斯的作曲家，上自格林卡和他的某些最著名的先辈，从来不在乐队的规模上做文章。格林卡自己多半采用双管编制的"古典乐队"，有时候附加了一些长号、打击乐器和其他某些乐器：一个短笛、一个英国管和一个低音大管。柴科夫斯基使用"管弦乐器之简单"，是尽人皆知的。他总是喜欢缩小他那本来就已经很有限的管弦乐手法，有一次他还走上一个毫无必要的极端，把一段低音单簧管的独奏改用大管来演奏。不过，对管弦乐队的那种极其庞大

的编制发生一定程度的兴趣，在某些著名俄罗斯作曲家的创作中也有所反映，这些作曲家多半时而采用双管编制的乐队，时而又采用三管编制的乐队。我们知道，木管乐器的数量的差别，就是借以正确判断乐队所属类型的“标准”。

大家知道，里姆斯基-科萨科夫当他在歌舞剧《姆拉达》中把乐队编制发展到高峰之前，他是逐渐扩大他自己的乐队的编制的。而在高峰这一“转折点”之后，他又转回到大歌剧乐队惯用的“三管编制”上来。里姆斯基-科萨科夫在他的交响音乐作品中，从不放弃采用有些扩大的“古典编制”。斯克里亚宾也相当注意“过分庞大”的乐队，特别是当他的艺术构思开始要求“巨大”的音乐表现手法的那一个时期更是如此。拉赫玛尼诺夫有一个时期也处在“时代精神”的明显影响之下，更正确地说是处在“管弦乐风尚”的明显影响之下，但是他很快地就摆脱掉这种有害的迷恋而回到惯常的大交响乐队中来，他的所有最著名的作品，都是用这种乐队形式写成的。斯特拉文斯基有一个时期也广泛运用管弦乐队的“众神狂笑”式的编制，后来他走上了分明是因爵士乐队的影响而起的另一个极端。在这种情况之下，他的极其扩大的乐队已经退化为最意外和最奇幻的编制的“音乐会合奏”。在苏联作曲家当中，普罗科菲耶夫、肖斯塔科维奇和哈恰图良的乐队有时候也有一定程度的滥于扩大的情况。然而，必须公正地指出，这种“没有节制”的现象只是表现在少数或多或少地脱离俄罗斯音乐所固有的“古典传统”的一部分作品之中。

但是无论如何，十九世纪末在管弦乐队中已经形成一种牢固的秩序，根据这种秩序完全可以准确地判定大交响乐队的编制。正如在前面所指出的那样，木管乐器是用以判定这种编制的标志。

音乐界一致认为：每一种结合用上两件乐器，就得出了大交响乐队的"双管编制"，用上三件就是"三管编制"，用上四件是"四管编制"，用上五件是"五管编制"。当然，每一族乐器的声部数目越大，必须用上变型乐器的机会也越多，这些变型乐器，包括短笛、中音长笛、英国管、抒情双簧管和上低音双簧管、小单簧管、低音单簧管、次中音单簧管或者倍低音单簧管等各一个，以及在两个或者三个大管之外，再加用一个或者两个低音大管。只要是出于作曲家的愿望，还可以采用某些萨克斯管，包括高音萨克斯管、中音萨克斯管、次中音萨克斯管和上低音萨克斯管，把这些萨克斯管结合到对它说来最为合适的关系中去。

在管弦乐队的这种庞大的编制中，作曲家有权采用一切可能有的不合规则的办法，要是这种不同一般的办法相当固定地加以采用，那么这种乐队就叫做"混合编制"或者"中间编制"的乐队。这种"破坏数字上的平衡"多半是因长笛和单簧管而引起的，在双簧管和大管各各只有两个的情况之下，长笛和单簧管却可能各有三个声部。格拉祖诺夫在他自己的作品中广泛采用的正是这种"混合"或者"中间"编制的乐队。要是这些细节变化只是同个别乐章有关系，乐队倒是可以舒舒坦坦地应承下来的，而这些细节对乐队的基本编制当然也不产生任何影响。"铜管乐器"在保持与"木管乐器"的编制相适应的条件之下也不断地在扩充，不过除了极少数非常特别的情形之外，它的数量从来就不会太多。大交响乐队一般需用四个圆号，两个或者三个近来还用到四个小号、三个长号和一个大号。管弦乐队编制的进一步扩充，通常只是加强圆号和小号，把圆号增加到六至八个，而把小号增加到五个，这种做法现在绝不宜提倡，因为从管弦乐音响的观点上说，并没有多大益

处。长号及大号就完全处在这样的情况。在极少的场合中，可以用四个长号和两个大号以加强整个“铜管乐器”组。

至于说打击乐器和“装饰性”乐器，包括竖琴、钢片琴、钢琴和管风琴，现在在任何场合都可以用得上，而且这些乐器对管弦乐队的编制也不产生任何影响。弦乐器的数量通常是相应地增多，在乐队中很早以来一直认为弦乐的“五重奏”越饱满有力，乐队的音响也越好听、越美妙。这倒是真的，这种意见当然无可反驳。但是在判定管弦乐队的编制时，无论如何不应忘记，长号的采用可以根本改变乐队的形式。不用长号的任何乐队编制，都叫做“小”交响乐队，它有别于采用三个长号的“大”交响乐队。当然，一个长号起不了什么作用，因此并不影响乐队的形式。在俄国管弦乐配器法史上，这种带有一个长号的小交响乐队编制，叫做“格林卡乐队”。

民间乐队的乐器——俄罗斯民族乐队和其他各民族乐队的乐器，例如三角琴、多姆拉琴、古斯里琴、键钮式手风琴、曼多林、吉他，或者，例如在加治别科夫的歌剧《乔尔-奥格雷》序曲所采用的塔尔琴，或者在施咏康的《黄鹤的故事》所采用的中国笛，更不用说那些数量众多的打击乐器，在任何时候和在任何条件下对管弦乐队的基本编制，不会产生也不可能产生任何影响。一般认为这些乐器乃是小交响乐队、大交响乐队或者歌剧舞剧乐队的“补充性”或者“临时性声部”。在这方面，作者可以随自己的需要而自由处理，他们的创作意图从来不受而且也不可能受任何一种条件所限制。大概是自古以来就已建立的管弦乐队的一些原则，大致上就是这样。



第三章　弦乐器

“拉弦乐器”，或者用更常用的说法，弦乐器产生的历史，得追溯到最遥远的过去。在管弦乐队产生的初期，也就是早在十六世纪，弦乐器虽然已经成为当时乐器组合的组成部分，但它绝不具有主导作用。象这种“原始”乐队的一种组合，在当时还算是基本的组合形式，就是一般所说的“数字低音”，或者说 basso continuo。在这里，这一个概念应该理解为狭义的乐队，理解为伴随“声乐独唱”的不同种类的乐器的总和。在这种 basso continuo 的组合中，一般包括有键盘乐器和拨弦乐器，而首先则包括有管风琴、羽管键琴、诗琴，以及诗琴族中的双颈低音诗琴、特大诗琴或者长双颈低音诗琴。上面已经说过，所有这些乐器首先是用来作为声乐独唱的伴奏，在总谱上完全没有任何专为这些乐器而设的特殊声部，但是它们还是时而汇合在一起，时而轮番交替地演奏，这样一来就组成了一个固定的和谐的整体，只是它的色泽相当单调和平淡。

过了一些时候，这种 basso continuo 的组合发生了重大的变

化。非常明显，弦乐器——其实是拉弦乐器——本身既便于完全独立地演奏旋律，又便于进一步益臻完善，因此很快地所有弦乐器就结合成为一个更能独立自主、也更富于特点的整体。一当弦乐器不但在本族乐器中自行结合，而且还同某些管乐器互相结合，从而变得那样有力，以致于能够在一定程度上独立行动的时候，弦乐器不知不觉地就把伴奏的基本任务一手包办下来，而且已经不用说演奏旋律，它使得本来占主导地位的核心现在变成完全是多余的了。很快地，这种用整个乐器组合一同演奏的"伴奏"，已经成为不必要的附属品，干脆就给扔开一旁。basso continuo——"数字低音"也就这样寿终正寝，而弦乐器在这次变革之后，却成为当时音乐家所瞩目的中心。在这一时期中，弦乐器可以分成古提琴和小提琴两种类型。正是这类古提琴和小提琴，组成了最初的"弦乐队"，这弦乐队在十七世纪末又变成了纯粹小提琴的四声部组合，即第一小提琴和第二小提琴、次中音小提琴和低音小提琴——相当于现代的大提琴和低音提琴。

在十六世纪的乐器组合中，正如我们所知道的，多半是古提琴。这个数量众多的一族乐器，当时拥有三种基本的样式：高音古提琴（或者叫做"童高音"古提琴[discant viol]）、次中音古提琴（或者叫"手式"古提琴，但是可能并非直接指的中音古提琴[viola da brazzo, 或者 da braccio]）和低音古提琴（或者叫"脚式"古提琴即 viola da gamba）。所有这些乐器绝大多数装有六根琴弦，不用任何"衬弦"，也就是装设在指板之下的音响谐和的"共鸣弦"。古提琴琴弦的安置，相互之间距离非常靠近，指板上用许多横向的金属弦条（或者叫做"品"）一段段隔开，琴马上的坡度很不明显。因此在当中的几根琴弦上，要不碰到相邻的其他琴弦，相当难于演奏，

这样就使古提琴得有充分根据广泛运用多音结合。此外，由于古提琴琴身的侧面凹口不够深，演奏时也相当碍事，造成了运用外侧两根琴弦的困难。调音一般跟基本琴弦相同的共鸣弦或者衬弦，只是在稍晚一些时候出现的古提琴的某些变种方始用到，它同脚式古提琴族的各种古提琴本身并没有任何关系。在古提琴上装备的这些共鸣弦，为乐器的音响添加了一种异常优美的诗意，而这种诗意则是当时的人们特别喜爱的。十九世纪末在法国突然重又燃起对古提琴的兴趣，由于亨利-古斯塔夫·卡查第修斯领导下的这一杰出音乐世家的努力，成立了“古代乐器协会”，它很快地就以其具有高度艺术水平的演出而为人们所赞誉。在我国音乐家当中，特别喜欢采用古提琴族的一个最吸引人的变型乐器，也就是“抒情古提琴”（viole d'amour）。卓越的中提琴演奏家和四重奏参加者瓦基姆·包里索夫斯基非常重视这种“早已过时”的乐器，他不止一次地，以这种几乎全被人忘掉的乐器的演奏，获取了听者的注意。

总之，小提琴及其同族乐器在现代管弦乐队的“弦乐器组”的构成中取得“胜利”的条件之一，在很多方面正是在于古提琴族的活动。古老的古提琴基本上已经归结为四种最重要的样式，它模仿声乐的四重唱分成四个声部，也就是说在古提琴乐队中分别演奏四个完全独立的旋律或者声部。这些古提琴成为普遍采用的乐器，当时的人们极其广泛地使用它，同时也极其顽强地力求改善它的构造。

在现代弦乐队中，上述所有这些古提琴的代表乐器，大约相当于小提琴、中提琴和大提琴。古提琴族的第四种乐器低音古提琴，在意大利有一个时期叫做“巨型提琴”（violone），它并没有经历过

一般所想象的那种从古提琴到小提琴的整个儿的演变过程，虽说现代低音提琴仍然保存了古提琴那已经消逝的样式的最重要的特征。古提琴的所有其他变型乐器还相当之多，在其尺码、音色、琴弦数目或者外表样式等方面互有区别，但是这些乐器从来没有固定加入弦乐队。

总的说来，古提琴的远房亲属，或者，最好是说象征性亲属，就是在乐队中很快获得胜利的小提琴和大提琴。第一把小提琴到底是在什么时候制成的？这问题现在看来已经没有什么意义，但是根据它的名称“小型古提琴”(violino)，作用有别于中提琴(viola)，可以判定这种乐器无论如何在十六世纪中叶以前已被采用。只是必须承认，从 1520 年开始就有人提到的这种新乐器，它注定要取代所有在它之前和与它同时出现的一切乐器，并在艺术上占据主导地位，这一点倒是确实可信的。

音乐科学没有确切查明弦乐器的来历。大家知道，在这方面看法很不一致，其中有些见解甚至显然达到了荒诞不经的程度。例如，十七世纪著名的古提琴演奏能手，同时也是热情推崇这种乐器的约翰·卢梭，就真的认为早在地球上最初有人出现的那个遥远的时代，就已经有弦乐器产生。他在他那过于偏激的想象中描绘出这样一幅景象，说亚当在极乐世界的林荫小径漫步，并弹奏他的古提琴。在这种情况之下，很容易使那种足够荒谬的说法得到“自然的发展”，甚至于可以假设夏娃已经会演奏羽管键琴，而且大概还时常为她丈夫的动人的演奏担任伴奏呢！……

不过，讲到这样极端的只有约翰·卢梭一个人。某些头脑比较清醒的学者的看法，或者更正确地说应该是猜想，认为拉弦乐器的起源并不在欧洲，而是在亚洲，其中包括印度和中国。民间的传

说把古印度拉弦乐器拉瓦那斯特隆(ravanastron)说成是大约距今五千年前的锡兰国王拉瓦那发明的。当然，我们不能相信传说，但是完全有理由设想，拉弦乐器向西方的胜利进军，正是从东方出发的。作为这种观点的论据是：在近东和远东所有国家中，直到现在还有各种各样名目繁多的拉弦乐器，基本上仍然保存它的最初的样式。著名的比利时学者弗兰斯瓦-约瑟夫·斐蒂斯认为，拉弦乐器的"摇篮"看来乃是印度斯坦，而在君士坦丁堡，很早以前"抒情古提琴"(viola d'amore)就已大为风行，这种乐器是"手式古提琴"的一个有名的变种，它正是从那里通过瓦拉几亚和塞尔维亚而传遍整个西欧的。

相反地，也有相当多的学者持有另外一种观点，他们认为小提琴以及与它同族的所有乐器的"始祖"，是阿拉伯的"列巴布"，或者叫做"列贝布"，这种乐器意大利人读作"利贝卡"，法国人读作"辽贝克"。根据他们的意见，其中也包括英国学者约翰·豪金斯爵士的意见，认为这种古老的阿拉伯乐器是由摩尔人带到西班牙来的，这些摩尔人同样地也在埃及人、波斯人和印度人那里拿到这种乐器。最后，还有一种假设，认为拉弦乐器的起源不是在东方，而是在北方，具体地说是在斯堪的纳维亚。英国的学者乔治·哈特巧妙地发展了这种说法。他说，一直到十二世纪西班牙还没有拉弦乐器，但是大概接近这个时期，拉弦乐器在德国和英国却已经大为风行。这种假设成为一种口实，使他们得以肯定说，在五世纪初以前，一般说来在欧洲还没有拉弦乐器。这些学者用来作为他们自己的观点的论据的，是直到今天仍然保留下来的小提琴的德国古称"盖格"(Geige)，这个名称从普罗凡斯人那里得来，是吉格(Gigue)一词的简化，关于这一点，同其他一些人的看法倒是一致的。由此可

见，任何一种假设或者推测，并非确切可信和必然如此。归根结底，每一个人对乐器发展所选择的观点，都是他们最中意的一种，因此，实际上每一个人都认为他自己是正确的。然而，只是有一个方面，所有这些学者全都是不正确的。在小提琴制造史上，他们完全是有意识地把西欧东部斯拉夫人的参与撇置一旁，而在斯拉夫人那里，自从远古以来就把小提琴看作一种真正的民间乐器。现在已经可以确定，小提琴不但正是起源于这些边远地区，而且还在西方斯拉夫人以及俄罗斯制造名师的直接影响之下得到了进一步的发展。许多波希米亚和西里西亚的移民把小提琴带到意大利去，在那里，它很快地也作为一种真正的“民间乐器”而定居下来，起初它还获得了“手式里拉”(lira da braccio)的外号，而且赢得伟大的克里蒙那制造名师的注意，在不久之后这些名师就把它改良得尽善尽美。正因为小提琴是一种民间的乐器，所以当它渗进管弦乐队时，立即引起当时的人们的气忿。他们把小提琴叫做“奴仆的乐器”，千方百计阻挠它的进展，还认为“上等人”演奏这种乐器是不体面的。在当时的人们看来，同古提琴相比较，小提琴的音响既刺耳又不文雅，它对上流社会沙龙座客的娇嫩的听觉是格格不入的，因为当时的沙龙里，“音调柔美的古提琴”占居了优势。然而事实上却是这样：按三度-四度调音、琴马又很平坦的古提琴，它的音量满足不了当时已经出现的大音乐厅这样广阔的场所的要求，而它的“微弱的音响”也无法与管弦乐队这样一种为木管乐器和铜管乐器所加强的组合相抗衡。简言之，许多西欧的学者们臆造出从古提琴到小提琴的**变化**这一类无稽之谈，都是毫无根据的。如果说古提琴是印度和阿拉伯遗留下来的一种拉弦乐器，而且它正也保存了这种乐器的某些特征，例如按三度-四度调音和采用演奏

脚式古提琴时的姿势。那么，小提琴从它存在的最早的时日，就是装有四根琴弦，而且各按五度调音，这一点则是当时所知道的任何一种东方乐器所不具有的。此外，当时大概也以"手式里拉"这一错误的名称而闻名的小提琴在演奏时从不采用脚式古提琴（象大提琴一样）的姿势，只是永远保持手式古提琴(da brazzo)的姿势。顺便再说一句，为了证实上述关于小提琴在斯拉夫民族中的发展一事，这里及时地提一提基辅索非亚大教堂的一幅著名的壁画，其中有一个乐师手里拿的正是这一种乐器。正如大家所知道的，俄罗斯建筑艺术的这一个遗迹，是属于十至十一世纪的，或者更正确地说，是属于贤王雅罗斯拉夫时代的。

这样说来，可以十分正确地认为，小提琴从来也不是"发明"的，它是在斯拉夫民族的生活中产生出来的，而且它的进一步发展和完善，或者，象另一些人错误地想象的从"古提琴"或者"手式里拉"而来的变化，完全是连续不断和循序渐进的，而且更可能是在1480—1530这半个世纪的时间内进行的。换句话说，十分完善的拉弦乐器的新样式的产生、发展和巩固，历时约有三十到五十年之久，而当小提琴和它同族的一些乐器逐渐排挤掉古提琴的时期，则只是从十六世纪下半叶方才开始。最早的管弦乐写作的经验，无疑地是在稍晚一些时候才开始产生，由于有了这样一些经验，这些乐器也才能够在合奏中占据了如此牢固的地位，不过，只是在过了一百年之后，人们才知道合理利用这一美妙的管弦乐器和谐组合所深藏的那些手法。

十八世纪末，拉弦乐器的技术日益提高，同时，人们又坚持不懈地力求获得更饱满、更响亮的音响，这就促使演奏者把古老的小提琴琴颈稍加放长，并把指板稍稍垫高，以适应已经增大的琴马。

这样一来，乐器构造方面的改良，比起已经以四弦调音和以较高而较有坡度的琴马为基础的那种眞正的“小提琴样式”的最初迹象的出现，时间倒要早得多。换句话说，小提琴演奏能手不但把小提琴演奏技术提到了一定的高度，而且还很快地使它不再是贫乏无力的，在管弦乐队产生的初期，小提琴的演奏连普通的人声，即一般本来很容易唱出的声部都还够不上。

随着小提琴的改良，在十六世纪所使用的那种粗笨的琴弓也逐渐地得到改善。这一漫无止境的道路，看来最后只是到十八世纪末著名法国小提琴制造名师弗兰斯瓦·土尔特时才告结束，而这琴弓的最终完善也应归功于他。

小提琴技术的发展时期，在时间上正值弦乐器组合本身的整个结构发生重要变化的时候，也就是在十七世纪末当次中音古提琴和低音古提琴让位给次中音小提琴，即现代的中提琴和大提琴的时候。的确，古提琴族的某些特别为人所喜爱的乐器，例如低音古提琴和抒情古提琴，有时候也还用来独奏，但是这种情况却一点也不能影响问题的实质。从这个时候开始，次中音小提琴终于叫做“中提琴”(viola)，而大提琴则获得了单独的低声部。低音提琴在总谱上多半以“巨型提琴”(violone)的名称出现，它并不总是用来伴同大提琴演奏弦乐队的最低声部。低音提琴的采用并不是必须的，它可能是为了特殊的惯例才参加乐队演奏，而它的作用现在未必能够准确判明。

但是无论如何弦乐器组的低声部，是由次中音小提琴、低音古提琴和低音小提琴组成的。次中音小提琴，其实也就是现代管弦乐队中的中提琴在古老的管弦乐总谱上几乎总是采用中音谱号或者女中音谱号记写，它的名称通常在总谱上不予标明。“中提琴”

一词的含义，在当时还不能判定古提琴族乐器与小提琴族乐器之间的区别。至于"古提琴"一词，对整个古提琴族中所有大小不同的乐器说来，是指同一种类的意思，但是用来作为小提琴族的成员之一的名称，这定义之通用却要晚得多。

大约在1640年左右，大提琴和低音提琴开始逐渐渗入管弦乐队。这两种乐器排挤掉陈旧的古提琴，为它们自己争取到更加牢固的地位，第一次确立了至今仍被采用的"五重奏"形式的弦乐器组合的结构。十七世纪上半叶的作曲家斯台法诺·兰第，已经把拉弦乐器组阐明为五个声部。他所采用的这一弦乐器组，包括第一吉格、第二吉格、中提琴、大提琴和低音提琴，但是他运用这组乐器还是完全符合古老的写作手法。大家知道，在十六世纪"吉格"是小提琴的戏称，这小提琴的外形很象一只猪腿。继蒙台威尔第之后在乐坛上活动的后来所有作曲家，基本上发展和改善了这一著名音乐家在管弦乐配器法方面所发现的原理。因此，最能吸引作曲家注意的，正是拉弦乐器，特别是它的结合——弦乐队。而这种注意力，在一定程度上则是由于法国国王路易十四建立了一个由他的宫廷音乐家——杰出的约翰-巴蒂斯特·吕里领导的"御前二十四把小提琴"("Les vingt-quatre violons du Roy")所引起的。这一新设施立即为英国斯图亚特王朝的查理二世国王宫廷所仿效，而他的"二十四把小提琴"("Twenty four violins")对亨利·浦塞尔的创作起了一种无可反驳的影响，他曾急急忙忙地在自己的总谱上添加了拉弦乐器的一些更为大胆也更富有表现力的声部。不过，只是在十七世纪末，当一个阿尔萨斯作曲家——德国人把他的名字读作乔治·莫法特，而法国人则读作乔治·缪法——按照自己的观点以结合拉弦乐器，写出了一系列专为弦乐器演奏的出色

作品(带有或不带有“数字低音”)时，拉弦乐器的发展才更明显地跃进了一大步。但是，拉弦乐器的真正发达，是在莫法特的同时代人、小提琴演奏能手朱塞培·托列里的时候。托列里被公认为“大协奏曲”(concerto grosso)的创造者，这种大协奏曲绝大多数是为两个或者三个独奏乐器而写的，伴奏部分用一个或者若干个“复奏”的吉格，或者用两个小提琴、一个中提琴和一个低音提琴，最后，或者用管风琴和大量诗琴。然而，这种器乐作品的真正的古典作家，却是托列里的同时代人和追随者阿尔坎哲罗·科列里。科列里大大地发展了大协奏曲的管弦乐写法，后来，这大协奏曲又为乔治·弗列德里希·亨德尔提到不可企及的高度；但是，特别重要的是科列里建立了十分固定的管弦乐队编制。科列里的乐队划分为乐器独奏(solo)和作为真正管弦乐器处理的伴奏，也就是复奏(ripieno)。这种管弦乐队的构成，演化出新的“协奏曲写法”，而它本身的形式保持到十八世纪后半叶的开始，最后一次在海顿的某些早期交响曲中可以看到。

在这里，我们不必要深入研究弦乐队发展史的后来的那些细节，因为这已经是属于管弦乐配器法史的范围，不过在这里有必要只提一提弦乐器音响的一个特点，这一点我们在前面没有机会谈到它。应当深信不疑地承认，当作曲家要求用弓在弦乐器的木质表面上敲打，要求它只打出“节奏”的花样时，象这样把弦乐五重奏“变成”“打击乐器”的组合的做法是相当荒谬妄诞的，完全是不相干的，这样说也不算过分。象这样凭一时兴之所至而使用拉弦乐器的做法，乃是“不久以前的时代精神”和艺术趣味明显堕落时期的畸形产物，看来这已经是属于过去的事情，现在可以有把握这样说，这一美妙的组合所拥有的表现力，绝不需要用那种手法来丰富

它。

拉弦乐器音响的一个重要优点，是在于它具有与人声互相结合和融为一体的惊人本领。这一点，毫无疑义，是由弦乐器的音响色彩所决定的，弦乐器只要愿意的话，就可以很容易地同合唱声部相接近起来。的确，“弦乐五重奏”的所有五个声部，大概是处于同等的条件之下，而且通常也是几乎具有同等力量的声部。然而，这种情况并不妨碍第一小提琴自身保有主导的意义，而且由于它在乐队中的优势地位、它的数量和“音色”，其音响是要更强有力一些。第二小提琴和中提琴，除了个别例外的情形，通常是演奏音响较弱的中间声部，而大提琴和低音提琴，主要是在两个八度的音程中演奏和声的低音部，一般地说，它的音响听起来要比中间的声部明显一些。

结果管弦乐作曲家在整个“拉弦乐器组”中所看到的，乃是一些能够在同等程度上阐示旋律与和声的乐器的和谐结合。但是如果要估计一下“五重奏”所拥有的那些永无尽藏的艺术手法的话，那么可以大胆地说，它所拥有的就是能够长时期地吸引住听者的全部注意力的那种音乐表现手法。然而，也有这样一种情况，当作曲者由于纯粹艺术上的动机，偶而也会破坏这一美妙的组合的统一。最常见的情形是这样：作曲家为了要减轻弦乐队的总的音响，就在某一段时间内不让低音提琴参加演奏。相反地，也有另一种情形：作曲家为了赋予弦乐合奏一种更为深沉、浑厚而富于特性的音响，就不让小提琴加入演奏。最后，的确还有另外一种极为少见的情况，那就是作曲者宁愿采用没有中提琴的弦乐队，象莫扎特的《德国舞曲》，就是用这样的乐队演奏的，或者反过来说，如果由于某种原因而想要获得特别轻盈、象魔幻般清晰或者感人至深的音

响时，也有人比较喜欢只留下小提琴单独演奏，加上中提琴或者不用它，而更可能是只加用大提琴一种乐器。总而言之，弦乐队各别声部的采用，以及这些声部的最别出心裁和出人意料的各种结合，其变化多端是沒有止境的，显然，作者越有办法，他的“五重奏”的音响也越加诱人，越加美妙。

小提琴 正如以上所述，音乐史上认为小提琴的产生和十分“固定地成为”管弦乐的一个声部，是在十六世纪。这时候，在中世纪时期所采用的所有拉弦乐器，都已为人们所熟知，当时的学者或多或少地大概都了解所有这些乐器的族谱。这类弦乐器的数目非常之多，不过现在我们毫无必要深入研究这个问题，因为这是专门研究“乐器王国”中任何具有代表性的乐器的产生和发展的那些历史学家的份內事。

最近曾有研究者做出了结论说，假定是“手式”古提琴或者里拉的近亲的小提琴，无论如何并不是缩小的“脚式古提琴”。不但如此，他们还相当准确地确定，同属一族乐器的“脚式”古提琴和“手式”古提琴这两种样式，在其构造方面各有显著不同的特征。与“脚式古提琴”相近似的所有乐器，脊背和边缘都很平坦，指板上用许多弦枕分隔开，琴头稍象三叶图案的形状，多半雕成野兽或人头的图象，在乐器腹板上镂刻拉丁字母“C”形的洞孔，琴弦按四度和三度调音。相反地，作为现代小提琴的直接前身的“手式古提琴”，琴弦按五度调音，脊背隆起，边缘稍稍凸出，指板上沒有任何弦枕木，琴头为螺旋形，腹板两侧分别镂刻着反向的斜体拉丁小写字母“*f*”形的洞孔，或称“*f* 孔”。但是这些纯属外表“构造上的特点”本身，却含有更重要的种类区别（关于这一点前面早已说过）和音响特征。根据当时人们的说明，古提琴的声音缺少光泽，稍微带

点鼻音，但同时又很尖锐，而小提琴的声音则更丰实、圆润和华丽。正是由于这个原因，对这两种样式的乐器所具有的音质特点，当时意见就有很大的分歧；有些人喜欢小提琴音响的“喜气盈溢和伶俐敏捷”，而另一些人却觉得它“惹人生厌”，并建议为古提琴乐队再添加两个双颈低音诗琴，使小提琴的音响“不可能盖过其余的音乐声”。

正如从上述所看到的“古提琴本身”一族是在“脚式古提琴”接连不断地缩小的情况之下形成的。这样一来，就产生了纯粹由不同尺寸的同样一类古提琴组成的古老“四重奏”或“五重奏”的完整组合。但是，随着古提琴全族乐器的产生，有一种具有现代小提琴一切足资辨别和最有表征的特点的乐器，也得到了发展和完善。但这实质上也还不是“手式古提琴”一词的原义所指的那种乐器，至于所谓“手式里拉”，原是斯拉夫人的一种民间乐器，它构成了现代小提琴族的基础。然而，这里再说明一下不无好处：“手式里拉”，或者用当时人们为它所起的名称——lira da braccio，同古希腊的里拉并沒有任何共通之处。就我们所知道的，这个名称用在乐器上只是为了纪念远古的人类。伟大的拉斐尔在1503年间绘制的某一幅画中，出色地描绘了这一乐器。只要仔细观察这幅画作，就丝毫也不会怀疑在从“手式里拉”到现代完善的小提琴的彻底转变中所余下的部分眞是微乎其微了。在拉斐尔的描绘同现代小提琴之间的唯一差别，只是在于琴弦的数目（在画上的五根琴弦中有两根低音弦）和弦轴的形状（画上的样式非常象陈旧的古提琴的弦轴）。

从这时候开始，足资佐证的材料就以一种难以置信的速度增多起来。要是把古老的“手式里拉”的描绘进行一些无关紧要的修

改，那么它同现代小提琴的相象就是完全无可指摘的了。作为有关旧时小提琴图形的那些证据，是属于 1516 年和 1530 年间的遗物，当时有一个巴泽尔书商就曾选用旧时小提琴作为他自己的商标。此外，那时候“小提琴”一词在法文中也以“violon”的形式在法国字典中初次出现。著名的法国音乐史学家亨里·普鲁尼埃尔曾断言，早在 1529 年间这个名称就已用在当时的某些商务证券之中。所有认为“violon”一词大约在 1490 年就已出现的说法，都值得怀疑。无论如何，可以作为确实可信的依据的任何真正的证物，一样也没有留下来。在意大利，“violinista”一词指的是古提琴演奏者的意思，它从 1462 年起就开始出现，虽然作为“小提琴”解释的“violino”一词只是在一百年之后方才通用，在那时候它才得到普遍的传播。英国人只是在 1555 年间才采用这一个名词的法文写法，然而，过了三年之后他们就完全用英文的“violin”而取代了它。

在俄罗斯，根据古代文物所证实，很早以前就有拉弦乐器，但是其中没有一件乐器发展到足以在后来成为交响乐队乐器的程度。

最古老的古俄罗斯拉弦乐器是古多克琴。它的外观最为“干净俐落”，其木质琴身呈椭圆形，有点象梨子的形状，琴身上装有三根拉紧的琴弦。古多克琴用弧形琴弓演奏，这琴弓同现代的琴弓毫无共同之处。古多克琴产生的准确时间没有人知道，但据推测，“古多克琴”在罗斯出现，与“东方”乐器多姆拉琴、苏尔纳管和斯美克琴的传入同在一个时期。这一时期通常确定为十四世纪下半叶和十五世纪初。真正的“小提琴”在什么时候出现，这很难说。但是在十六到十七世纪的识字课本中最早提到小提琴时都“一致指

出：注释者对这种乐器一点也不知道”，这倒是切实可信的。无论如何，根据俄罗斯音乐史学家尼古拉·费多罗维奇·芬捷伊增的说法，这种乐器在莫斯科罗斯的家庭生活和社会生活中也已知悉，而具有十分完善的形式的第一批小提琴在莫斯科出现，看来只是在十八世纪初。但是，识字课本的编纂者当时还没有看见过真正的小提琴，他们只知道这种乐器本来应该是属于弦乐器，因此错误地把它比作“古斯里琴”和“小俄罗斯里拉”，当然，这完全不符合事实。

西方对新的小提琴多少比较可靠的描写，只是从十六世纪中叶才开始出现。例如，法国作家兼出版者菲立贝·詹姆·德·斐尔，在说明他那个时候的小提琴的特点和足资识别的特征时，援引了许许多多的名称，而从这些名称中可以得出结论说，小提琴一族的构成同古提琴完全一模一样。从这个时候开始，也就是从1556年开始，一直到十七世纪末，小提琴具有若干种不同的变种，它的法文名称是：dessus（高音）、quinte（次高音）、haute-contre（中音）、taille（次中音）和basse（低音）。构成小提琴一族的这种形式是在默森神父开始论述到它之前建立起来的。“二十四把小提琴的乐队”——有一个时期叫做“御前二十四把小提琴”——就是由这些乐器本身组成的，但是它的名称排列已经有所更动。在高音之后就是中音而次高音则移到次中音和低音之间，但是它们各自的音域同稍前一些时候所定出的、也就是刚才所提到的完全相符。后来，小提琴族的这种构成又发生了一次变化，结果是中音完全消失，它让位给高音，而次中音则同次高音相结合，采用后者的构造。这样一来，就建立起弦乐器四声部结合的新形式，其中的高音相当于第一和第二小提琴，次中音或者次高

音相当于中提琴，而低音则相当于大提琴。

总而言之，可以更正确地假定，这一个在现在通称为“小提琴”的乐器，是不断地完善起来的，每一位制造名师都把自己的某些东西带给了它。然而，可以毫无疑义地确定，十七世纪乃是小提琴的“黄金时代”，那时候它在构造方面已经最终完成，其构造之完善达到了使得任何把它加以“改良”的尝试都无法超越过它的程度。历史上不但保留下小提琴的伟大改革者的名字，而且也把这一乐器的顶顶出色的杰作保留到今天，而这些乐器总是同三个最享有盛誉的小提琴制造世家的名字联系着的。这首先是克里蒙那制造名师阿玛蒂世家，阿玛蒂曾经是安德烈·格瓦尔涅里和安东尼奥·斯特拉蒂伐里的师父。不过，小提琴的最终完成多半却应归功于外号叫“德尔·格苏”(del Gesù)的朱塞培-安东尼奥·格瓦尔涅里，特别是归功于也被人尊称为现代小提琴的最伟大创造者的安东尼奥·斯特拉蒂伐里，虽说小提琴的“古典形式”到底在尼科洛·阿玛蒂手上就已形成。

在古俄罗斯，小提琴的制造从来也沒有达到“特别专门性”和“职业性”生产的水平。它带有十分偶然的业余的性质，因此在一般乐器发展史上当然沒有实际的意义。不过，在当时俄罗斯小提琴制造名师——某些十分别出心裁的乐器的创造者——当中，也有一些鼎鼎有名的名字传闻于世，其中首先是被当时的人们称为“俄罗斯的斯特拉蒂伐里”的伊凡·巴托夫。稍晚一些时候，随在巴托夫之后的是有才能的俄罗斯乐器制造名师伊万·克拉斯诺晓科夫，而在他之后还有“小提琴制造名师、新俄罗斯派”的创始者阿那托里·列曼。在其他俄罗斯人和在俄罗斯工作的外国小提琴制造名师当中，可以提出的可能只有一个达尼伊尔·杜玛舍夫，他所

制造的乐器当时获得了巨大的成就，在 1911 年罗马博览会上被授予金质奖章。

在与俄罗斯毗邻的斯拉夫国家中，小提琴制造技艺经常处于很高的水平。这方面特别突出的是捷克和波兰的制造名师。在捷克的制造名师当中，应该提到在布拉格工作的卡什巴尔·斯特尔那德和欧洲闻名的优秀捷克名师之一扬·库里克。在波兰小提琴制造名师当中，特别著名的有在克拉科夫工作的老马尔丁·格罗勃里契、老巴尔塔扎·丹克瓦尔德，特别是托马什·帕努弗尼克——他的出色的活动已经是在二十世纪上半叶。

现在再回过来谈谈俄罗斯的小提琴制造。可以大胆地说，只是在革命前最后年代和到了苏维埃时代，才明显地增强了对小提琴制造这一方面的兴趣，才有一系列已经获得声誉的著名小提琴制造名师出现。其中值得提起的有叶甫根尼·弗兰采维奇·维塔切克和吉莫费伊·斐里帕波维奇·波特戈尔內，他们制造的乐器十分出名，为苏联的许多优秀演奏家所喜爱。

但是，伟大的克里蒙那的名师们那时候在小提琴制造方面所制定的东西，并不是所有的人都能感到满意。很多人试图改变斯特拉蒂伐里所采用的关系，当然，在这方面沒有一个人能有所作为。然而尤其有趣的是：某些特别落后的匠师还想把小提琴拉回到不久以前的老样子，还想把古提琴的一些不合时宜的特点硬加到它身上去。我们知道，小提琴是不用品的。这一点使它得以扩大它自己的音域，并使小提琴演奏技术达到完善的地步。然而在英国，小提琴的这些特质却好象“值得怀疑”，而且它的“音准”也好象是不够准确的。因此在英国，为了消除发音上的可能“不准确”，人们就在小提琴的指板上装上了品，约翰·普列福特经营的出版

社，从1654年开始直到1730年为止的这一段时间内翻印的教程，就是根据“品位记谱法”编写的。不过，必须公正地说，这在小提琴演奏史上一般说来可以算是唯一的情形。其他为了使音响更趋完善和使这件乐器的演奏更为方便而进行的尝试，全都集中在改调琴弦这一点上，这也就是所谓“特殊调弦法”。这种方法自有其道理，许多著名小提琴家，例如塔蒂尼、罗里、帕加尼尼和其他某些人，都按照各自的想法和根据艺术上的意图而改调自己的乐器。现在有时候也还采用这种改调琴弦的方法，以求获得特殊的艺术效果。

总的说来，小提琴在十七世纪末得到了最完善的自我体现。最后使小提琴达到现在这种状态的，是安东尼奥·斯特拉蒂伐里，而现代琴弓的创造者，一般认为是十八世纪的名师弗兰斯瓦·土尔特。要用相当有限的篇幅来说明小提琴技术的发展和完善的整个漫长而多变化的历史，那是非常为难的。这里只需要说明一点，小提琴的出现曾经引起了不少人的反对。有很多人只不过是对丧失了古提琴的美而表示婉惜，而另些人则发表了完整的“论文”以反对这位不速之客。在这些反对者当中，以胡柏特·略·勃兰克——或者换另一种读法，叫做尤贝尔·略·柏梁——的小册子最享盛名，这小册子在1740年间在阿姆斯特丹出版，作者叫它作“辩护文”，旨在反对小提琴的染指和大提琴的僭越。只是由于一些伟大的小提琴家把小提琴演奏技术断然向前推进，小提琴才得以占据它理所应得的那种地位。十七世纪的这些小提琴演奏能手是朱塞培·托列里和阿尔坎哲罗·科列里。后来，安东尼奥·威瓦尔第以及以尼科罗·帕加尼尼为首的后来一大群著名小提琴家，又把许多创作归入小提琴的宝库。

现代的小提琴装有四根琴弦，各按五度调音。上头的一根琴弦有时候也叫做“高音弦”，下边的一根叫做“低音弦”。大概在不超过四十年或者五十年以前，小提琴的所有琴弦都是用筋或者肠子制成的，只有“低音弦”为了使音响更为饱满和更为美妙起见，在琴弦上裹有一层细银丝，或者叫“银线”。稍晚一些时候就不再采用筋弦，可能是为了更经济和耐用而改用金属琴弦，从而也就结束了早先对小提琴的“音质”的争论。这样一来，第一根琴弦就用金属弦以代替筋弦，第二根也用金属弦，只是外层包上铝线，第三根采用筋弦，但也包上铝线，只有第四根琴弦，或者说“低音弦”，永远采用筋弦，外层裹有银线。这根琴弦调为小字组的g音，它的音响极其紧张、激昂而有表情，甚至也有点严峻之感。格拉祖诺夫的《小提琴协奏曲》就是从这个奇妙的音响开始的。

当中的两根琴弦（小字一组的d和a音），音响稍许温雅一些，而且好象有点羞怯。这两根琴弦通常用来表达温柔、诗意、深沉的旋律，换句话说，表达那些既不要求戏剧性的激昂兴奋、更不要求效果辉煌华丽的旋律。里姆斯基-科萨科夫的交响组曲《舍赫拉查达》的缓慢的第三乐章，就是从当中的琴弦的这种音响开始的。

最后，第一根琴弦，或者说“高音弦”，调在小字二组的e音上，它的音响特别明亮、清脆，具有耀眼的光辉。它的艺术性能的范围由于技术条件的关系，要比其他各弦宽阔得多，小提琴在乐队中所使用的基本音列，极大部分正是位于这第一根琴弦上。为乐队中的小提琴而写的那些位于较高音区的音乐，大都需要由“高音弦”奏出。因此，所有位于小字二组的范围之外的音，通常毫无例外地

一并交由E弦，或者说“高音弦”奏出，这根E弦在任何情况之下音响总是足够明亮、清脆、华丽和富有表情。如果乐队中的小提琴演奏员数量很多，而且旋律进行采用八度音的方式，这时候E弦的音响可以获得令人震惊的效果。它能够触动听者的所有最高超和最隐蔽的感情，能够传达出焕发着惊人的美同时又是无比多样化的那种漫无止境的“色调循序变化”。现在，任何一部歌剧或者交响音乐作品，无一不为E弦留下最最宽阔的活动场所。但是，除了柴科夫斯基和拉赫玛尼诺夫之外，沒有一个人能为小提琴的“高音弦”写出了那样富于深刻动人的感情的旋律结构来，这种结构现在的音乐理论为它取上了“永无尽藏的旋律”这样一个名称。为了理解这一个新“词”的意义并对它作出正确的评价，应当去听听柴科夫斯基的《罗密欧与朱丽叶》或者凡·克里彪恩演奏的拉赫玛尼诺夫的《第三钢琴协奏曲》，大喜若狂的莫斯科人叫他克里彪恩，而忘记了按英文音译应该把他的名字叫做文·克里亚伊彪恩。只能从心里去感觉的艺术印象，用文字不可能把它表达出来……

小提琴借助于这样一些看来非常有限的手法而拥有惊人地多样的音响。首先是它的每一根琴弦的音响，都带有它本身所特有的色彩。如果说“低音弦”有点严峻而刚毅，而“高音弦”又是光辉而华丽的话，那么，当中两根琴弦的音响则是稍许温雅一些，有点儿暗淡和婉转。由于小提琴音响的这一特点，作曲家必须经常分辨清楚，应该采用哪一根弦，才能够以最好的方式表达出自己的艺术构思。但是小提琴音响之所以如此丰富多彩，在不小的程度上——且不说在更大的程度上——取决于琴弓的作用。

小提琴因“琴弓的磨擦”而发出声音，或者更正确地说，因弓毛在琴弦上的磨擦而发音。由此可见，音的色彩和素质，不但与琴弦

本身有关，而且与琴弓的一段以及琴弓接触琴弦而发出声音时的琴弦部位，也不无关系。所有这些微妙之处都是属于小提琴技术的范围，它非常复杂而且极其多样。至于琴弓，或者象小提琴家的说法——“弓法”，它对音的素质和色彩所起的影响是如此强烈，它本身又有如此众多的变化，以至于在每一个个别的情况之下都必须特别细心地去对待它。采用这种或者那种“弓法”，可以明显地、有时候甚至于完全不可复识地改变所演奏的音乐的特性，因此非常重要的是需要作曲家或者演奏家斟酌弓法技术的一切性能，并选择好最为确切而完美地符合于各该作品的艺术内容的唯一的一种弓法。

在一般情况下，小提琴家运用琴弓的当中一段，在位于弦枕和琴马之间的一段琴弦的上端进行演奏，弓法主要是采用连弓(legato)，也就是连贯融洽地演奏。弦乐器的这种演奏法最普遍、最好听、也最动人；要是我们不把连结一定数量的音符为一次动作、或者说一次“运弓”(coup d'archet)时所应用的那种连线计算在内的话，连弓一般并不用任何符号加以标明。与连弓完全相反的是“分弓演奏”，即琴弓在每一个个别的音上进行一次独立的动作。因此，如果使琴弓的当中一段上下运动，就可以形成所谓分弓(détaché)或者非连弓(non legato)的弓法，而这二者实际上是同样一种东西。这种演奏法在细节上通常还各有区别，但是基本上都是用于要求音响明亮、齐整和平稳的地方，或者比较活跃的场合中。格林卡的歌剧《鲁斯兰与柳德米拉》序曲、斯美塔那的歌剧《被出卖的新娘》序曲，或者柴科夫斯基的《弦乐小夜曲》的第一乐章中的灿烂辉煌的音响，正是用这种弓法开始的。

要是分弓达到了极快的速度，而且集中在同一个音上，那时候

这种分弓就叫做震奏(trémolo)。这种方法极为普遍，这震音本身的音响在强奏时非常激动兴奋，在弱奏时相反地却有点婉转而隐约。在乐队中震音的手法必须非常小心运用。因为一方面，它会使听者的注意力很快地分散，而另一方面，演奏者的手又非常容易疲劳。但是适量采用震奏，却能造成极好的印象。我们只要回想一下柴科夫斯基的《黑桃皇后》前奏曲的当中一段，或者他的《叶甫根尼·奥涅金》的“写信场面”，就可以毫不怀疑地确信这种演奏方法的艺术表现力。在同一个音或者在同时发声的若干个音——采用或者不采用分奏(divisi)——上形成的这种震音，多半叫做“琴弓震音”，用以区别另一种音响更为温柔而典雅的“手指震音”。一般地说，仅只运用手指和连弓(legato)而奏出的手指震音，用于非常精致文雅或者神奇幻想的音乐中。印象派作曲家，例如，象德彪西和他的最接近的那些同时代人和追随者，特别广泛采用“手指震音”。“手指震音”用于过分的强奏，将会大大地失去它的作用。

但是乐队中的小提琴的性能，远非限于上述所有发声方法。如果要求获得饱满有力的以及戏剧性的表情和激奋的音响色彩，那就需要改用琴弓的下段演奏。这种演奏方法有一个特殊的名称，叫做“在弓根处演奏”，通常在乐谱上标以“au talon”。鲍罗丁的著名的《第二交响曲》的第一乐章，就是用这种演奏法开始的。

相反地，要是要求获得相当轻盈的音响和技术上的轻巧灵活，总而言之，要是要求演奏得轻快而精致，那么演奏者就会运用琴弓的上段，即用弓尖来演奏(de la pointe)。在门德尔松的快速而轻盈的《仲夏夜之梦》序曲中，一开始就可以遇到象这样的演奏，虽然这种进行现在多半已用最轻快的跳弓(spiccatissimo)或者甚至于

用那样轻微的抛弓来演奏。

琴弓的中段在琴弦上的轻快跳跃，或者在每当刚刚奏出一个音之后，琴弓以比中段稍上的部位在琴弦上的轻快跳跃，就形成了精致而令人愉悦的“抛弓奏法”(sautillé)。这种演奏法在要求极大灵活性的音型中，效果特别良好，而且速度愈快，效果愈佳。贝多芬的《第八交响曲》的美妙的《谐谑曲》通常就是用抛弓奏法来演奏的。

辉煌而动人的“断弓奏法”(martelé)在其音响上有点象小锤子的敲击。这种演奏法是由琴弓在奏出每一个音之后的突然停顿而形成的，所有这类停顿在听觉上产生了一种好象是把那些连续发响的音互相隔开的短时值休止符的印象。在乐队中，这种“断弓奏法”(martelé 或者 martellato)并不象它在乍一看来好象可能时常被用到的那样常见。

效果惊人地美妙的“跳弓奏法”,(spiccato)在某些人的演奏中可以说是断弓奏法的直接发展，而在另一些人的演奏中，则象是从轻快的分弓产生出来的。spiccato 一词按字义翻译，就是“清楚地分开”的意思，它的音响象是以跳跃的或者说击触的方式打出来的。这种演奏法可以通过弓子在琴弦上的轻触和腕部的一种小动作而获得。在这种情况之下，琴弓开始从琴弦上弹开，它以往上跳的动作不再同琴弦接触。跳弓奏法的速度可以达到不可置信的限度，不过它的音量愈轻，音响也就愈美。这种极其雅致的弓法，在任一古典作品中都可以看到，更不用说稍晚一些时候的作曲家的作品了。

当然，所有极其多种多样的小提琴弓法，绝不限于这几种基本的发声方法，要想获得这方面的知识，最好是去找一本比较著名的

好教本看看。

但是，要是继续进行即使是非常表面的观察，也不难发现这样一个事实：如果琴弓在琴马上接触琴弦，也就是指的“在靠近琴马处演奏”(sul ponticello或者sur le chevalet)，那么琴弦所发出的音响可就不一样。在这一条件之下，小提琴的音响显得奇妙地冰冷、明亮、以及神话般地辉煌。但是就是在这里也可以选用琴弓的任何部位。所采用的一段琴弓，愈是接近马尾箱的下方一段，用这种弓法所发出的音响也就愈是尖锐和粗硬，在强奏时可以达到完全象吱吱轧轧和咬牙切齿的程度。相反地，如果琴弓接触琴弦的位置往琴头的方向移下，使琴弓处于琴弦的紧张度最小的指板本身的位置上，那么小提琴的音响恰恰就会变得“柔弱”，而且具有萎靡、暗淡和簌簌做响的色调。在这种场合中，需要采用新的术语和标记，借以确定这种演奏法的界限，这标记就是“sul tasto”或者“sur la touche”（在靠近指板处演奏）。在乐队中这种演奏法用得十分有节制，因为它那异乎寻常的特性容易使听者的注意力消退。

如果演奏者在某一段时间内不用琴弓，或者甚至于把它搁置一旁，而只是用手指头“箝夹”或者“弹拨”琴弦使发出声音，这就形成了“拨弦奏法”(pizzicato)，这种演奏法对所有听过乐队演奏柴科夫斯基的《第四交响曲》中的著名的《谐谑曲》(Scherzo)、或者德立勃的舞剧《西尔维亚》中同样著名的“拨奏”(Pizzicati)以及格拉祖诺夫的舞剧《蕾蒙达》中的蕾蒙达圆舞曲的每一个人，都会感到喜爱而且永志不忘。

但是小提琴的音响艺术手法远非以所有这些富有特性的音响为限。如果演奏者在小提琴的琴马上插上一个形状象小型的“尼普顿三齿叉”那样一种特制的减音器，从而阻止自然振动的最自由

的传播，那么小提琴的音响就会变成有点含混不清和稍稍带有鼻音的色调。小提琴的这种演奏法，或者说“带弱音器演奏”（con sordini 或者 avec sourdines），如果运用恰当和适时，效果极其美妙、富有特性和表现力。要想重新回忆人工改变小提琴音响的这种方法，只须回想柴科夫斯基的《弦乐小夜曲》中美妙的《悲歌》和他的《第六交响曲》最后乐章的开始处，或者李亚多夫的《八首俄罗斯民歌》中简短的《摇篮曲》和格里格的《培尔·金特》中的《奥塞之死》。但是不应当忘记，在演奏的时候，应当留给小提琴家足够的时间以便装上弱音器。至于取消采用弱音器，过程一般要快得多，因为拿下弱音器比装上简单些，虽然在特别短促的休止时或者在极其匆忙的情况下，拿下弱音器会发出一种令人不快的响声，这响声合起来容易变成喀擦喀擦的噪音，要摆脱它非得采用另一种更为巧妙的和纯粹管弦乐的手法不可。

人工改变小提琴声音的最后一种最美妙而绝佳的方法，是采用泛音，或者说采用“自然上方泛音”。在这种情况之下，小提琴的声音具有完全不同一般的美，音色极象温柔的长笛。在乐队中这种发音的方法用得相当少，但是在所遇到的应用这种方法的那些场合，却留给听者极深的印象。格拉祖诺夫在他的舞剧《四季》的变奏曲《严冬》(La Glace)中，应用泛音非常成功。这种泛音，在柴科夫斯基的作品中，例如在《胡桃夹子》、《伊奥兰塔》、或者《第一组曲》中，也常可看到。以分部小提琴的方式而采用泛音的卓越范例，要算是瓦格纳的一首令人永志不忘的《罗恩格林前奏曲》。所有最近代的作曲家，特别是曾经有一个时期几乎以管弦乐音响之精雅作为目的的法国作曲家，也特别广泛采用泛音。但是采用小提琴泛音的最为辉煌的和充满真正的“管弦乐上的卤莽举动”的范

例，却是格林卡的歌剧《鲁斯兰与柳德米拉》第四幕中的著名的《契尔诺莫尔进行曲》。

当作曲家想要明显改变音响的色彩、而造成一种全新的感觉时，他就用琴弓的木柄，也就是用弓背来敲打。“弓背”(col legno)的敲击产生了相当尖锐、枯干的音响，有如燃烧的樅树或松树枝条所发出的哔剝声。格拉祖诺夫在他的舞剧《四季》的一首叫做《冰雹》(La Grêle)的舞曲中，曾采用这一极富表现力的弓背击弦的方法。在《自中世纪》组曲的一首描写在露天舞台上表演《死神之舞》的乐章中，格拉祖诺夫把弓背的敲击同木琴的小心翼翼的咔咔响声结合在一起，从而产生了极其强烈的印象。真的，在这一片段中，“死神拉着小提琴在召唤”她周围那些看热闹的人们“同她一起跳最后一次舞”。相反地，在约翰·西贝柳斯的美妙的交响诗《图万奈拉的天鹅》中，有一段进行采用弓背拉奏震音(trémolo col legno)同分部小提琴的持续音的结合，造成了某种神秘的、彼世的、甚至于是魔幻的感觉……

现在要是把小提琴技术的所有这些出色地丰富的特点加在一起，就很容易看出这种乐器的惊人成就——实际上不论是在乐队中，或者，特别是在音乐会技巧性作品中，这种成就都是归属于它。但是作曲家在那些应当炫示演奏者的艺术技巧的小提琴协奏曲中惯常采用的有关小提琴技术性能的全部光彩，却极少用到交响音乐中去。管弦乐队从来也不是只由某些表演能手组成的，因此完全不必要寄望于类此困难声部的演奏。然而，如果把十八世纪末和十九世纪初即便只是最早一批交响音乐作曲家所写的管弦乐声部，同现在为小提琴所写的声部作一比较，那么关于“技巧性陈述”的说法就不仅仅是十分恰当的，而且是非常正确的。由此可见，小

提琴在现在所拥有的技术手法——对呀，其实不仅是小提琴，一般说来现代管弦乐队中的所有弓弦乐器都是如此——，可以认为它在这一方面的性能是包罗万象的。这也就是说，现代作曲家可能设想到的所有最大胆和果敢的想象，现代小提琴演奏技术都完全可以做到。然而，不论在什么情况之下，不论在什么时候都不应该忘记，这里所说的"所有"，永远不包括与小提琴本身所固有的性能不符的东西。这里，不必要再深入阐述小提琴演奏技术手法的细节。只是必须承认这样一个千真万确的事实，那就是：每一个时代都为小提琴演奏技术添加了某些新的东西，而每一个作曲家按照各自的方式去运用这些材料时又把它向前推进，从而开辟了再进一步完善的道路。总而言之，小提琴技术手法的发展通常可以比作连续不断的链条，它的每一个环节相互之间的距离愈远，这些环节也就愈多，感觉也愈明显。

在交响乐队中，拉弦乐器乃是数量最多的一组，如果只就现在习惯采用的最具有代表性特征的拉弦乐器而加以计算，小提琴正好占了其中一半。这也就是说，在管弦乐队中，第一和第二小提琴加起来，就有中提琴、大提琴和低音提琴的总数那样多。在现代的音乐中，小提琴的作用绝非仅只限于参加交响乐队演奏。在没有任何别类乐器混入的弦乐队中，小提琴也同样是积极的参加者，而在室内音乐中，它所起的作用更是无穷无尽的了。在乐器演奏的任何组合形式中，除了极为少数的例外，总有小提琴的一份。小提琴通常演奏非常重要的声部，因为它的音域位于管弦乐队音域的中音区、高音区和最高音区，而它在技术方面一般说来也最发达和复杂。

根据古老的习惯，几乎在每一出舞剧中都交给小提琴演奏一

大段独奏，用以伴随最富有表情的“抒情”舞蹈。通常这种舞蹈就是剧中主角“表白爱情的一大段双人舞”，用舞蹈术语说，叫做“大段柔板”(Adagio)，也就是“Pas d'Action”。在柴科夫斯基和格拉祖诺夫的某些舞剧中，例如在《天鹅湖》、《睡美人》和《蕾蒙达》中，这种小提琴的独奏以特别复杂、深情和优美见胜。

最后，在协奏曲名作中，小提琴也和钢琴一样，占了优势地位。为小提琴而写的协奏曲的数量，任何一种管弦乐器都不可能与之相比。所有著名作曲家，上自贝多芬、门德尔松和勃拉姆斯，一直到柴科夫斯基、格拉祖诺夫以及包括哈恰图良在内，都为小提琴协奏曲作出了出色的贡献。也有这样一种情况，作曲者为两个协奏小提琴而写作他的协奏曲，这样，就仿佛是要两个独奏者在克服他所赋予这两个乐器声部的困难部分而进行竞赛似的。有时候，作曲者只为一个小提琴而写作他自己的作品，不用任何伴奏。例如，约翰-谢巴斯提安·巴赫、尼科罗·帕加尼尼和其他某些作曲家的著名创作，就是这样。

中提琴　长时期以来中提琴一直是现代管弦乐队中最不走运的一种乐器。中提琴基本上只用以演奏和声的中间声部，因此它一般保持在最少发展的乐器的水平上。看来，这相沿已久的现象乃是这样形成的，一方面，作曲家自己并不想在任何程度上发展中间的声部，而只是满足于这些声部的最有限的表达，另一方面，他们也固执地不想理会中提琴所拥有的那些本质特点。甚至连贝多芬这样一位在揭示个别乐器的管弦乐性能方面那样有所作为、而且有效地发展了这些乐器的艺术表现手法的作曲家，在他自己的四重奏中，如果不把一个几乎是唯一的例外计算在内的话，也是把中提琴保持在从属声部的水平上。作曲家把中提琴看作交响乐

队的一个不平等的成员，这种态度十分自然地也促成了乐队演奏者本身对中提琴所持有的同样漠不关心的态度。谁也不愿意学习演奏中提琴，认为中提琴是一种倒霉的乐器，而乐队中的中提琴演奏者则成为那种到处碰壁和相当庸碌无能的提琴家，他们甚至连第二小提琴声部也胜任不了。总而言之，人们把中提琴演奏者看作无能的提琴家，或者象那时候的人们所说的，看作完全无法胜任自己的本来就已经非常简单的声部的“废料提琴家”，而中提琴本身在那些知识渊博的音乐家的眼中，则丝毫未能受到尊重。

但是，对待中提琴的如此蔑视的态度，是否是它本身理所应得的呢？当然，不是这样。中提琴拥有那样丰富的性能，以至于只需要跨出大胆的和决定性的一步，也就是说，需要一种膂力的表现(tour de force)，就可以使这种乐器摆脱掉箍住它的那种人为的冬眠状态。最早在这方面跨出那么不平常的第一步的，看来要算是E·梅雨尔的粗暴的尝试，他所写的歌剧《乌达尔》(Uthal)，自始至终不用第一和第二小提琴，而把弦乐的基本的和最高的声部交由“管弦乐队的”中提琴演奏。过了二十八年之后，也就是在1834年间，热烈爱好中提琴、同时无疑地又是善于鉴赏中提琴的H·柏辽兹写出了他的大型交响曲《哈罗尔德在意大利》，在这部作品中，他把主要的声部交由中提琴独奏。据说，柏辽兹非常赞赏帕加尼尼的演奏，这一曲著名的独奏正是为他而写的，但是帕加尼尼却未能在音乐会上亲自演奏它。据我们所知，这部作品最早是由小提琴演奏能手 E-K·西沃里在“帕德路音乐会”上和J-l·马萨尔在“音乐学院音乐会”上演奏的。

为了彻底搞清楚这一个有点奇特的情况，这里最好是停止继续往下叙述，而让我们稍稍抢先一步说明一下，在十七世纪下半叶

事实上已经存在有两种中提琴，其中一种是眞正的或者说现代的中提琴，接近于"标准的尺寸"，而另一种是有所缩小的或者说"尺寸不够"的中提琴，是管弦乐队乐师所需用的一种乐器。眞正的中提琴只为音乐会演奏家所采用，它是著名乐器制造名师象加斯巴罗·达·萨罗、玛格吉尼和斯特拉蒂伐里等人所制造的，那时候已经有各种大小，当时的管弦乐队乐师，绝大多数是"蹩脚的提琴家"，却完全攀接不上。这些乐师所采用的这种不合乎规格的、尺寸颇小的乐器也就是所谓"尺寸不够的中提琴"，萨克森和波希米亚的名师很快地就使它充斥整个管弦乐队。既然中提琴的这一个"变种"演奏起来要容易得多，那么在某种程度上眞正的中提琴就为人所遗忘，这种古老的中提琴也就需要来一次"复兴"。因此，现在所采用的"现代中提琴"这一概念，通常所指的正是萨罗、玛格吉尼和斯特拉蒂伐里等名师的重又复兴的古典中提琴，绝对不是指的那些被看作中提琴衰退时期的"尺寸不够"的乐器。然而，关于这一个问题的某些细节，以后还会谈到。

象小提琴那样，中提琴仍按五度调音，只是它的音响带点鼻音效果，稍微有点严峻，也相当吸引人。中提琴到底给制成怎么个样子的呢？中提琴处在小提琴和大提琴之间的地位，但更接近小提琴一些。因此，所有那些仅只看到中提琴的调弦比大提琴高一个八度，从而认为中提琴在其音响特性上更象大提琴的人们，可就大错特错了。中提琴在其构造、调弦和演奏方法等等方面，当然都更近似小提琴，而较少类似其他任何拉弦乐器。首先，中提琴比小提琴稍大一些，演奏时的姿势也完全一样，它的四根琴弦——小字组的 c 和 g 以及小字一组的 d 和 a——的位置比小提琴的琴弦低一个纯五度，其中有三根琴弦是两种乐器所共有的，发音也完全一

致。可是，习惯中有了这么一个牢固的看法，认为中提琴的音响比较沉着，带点鼻音，几乎有点浑浊。它的所有这些在小提琴上绝不拥有的特点，究竟是从何而来的呢？

问题是这样：眞正的中提琴是按照正规的和符合于准确计算出来的尺寸制成的，当时这种中提琴还沒有为管弦乐队所采用，只是因为那些“蹩脚的”提琴家完全不会使用这种乐器，他们也是由于乐队的需要在不久之前只好把自己的小提琴换成中提琴的。因此十分自然地，所有这些“小提琴家”完全不想花费时间和精力去掌握这一足够复杂的新乐器，一般地说，他们宁肯“马马虎虎”完成自己的职责，就是不愿意研钻问题的深奥之处。由于形成了这样一种情况，小提琴制造名师很快地就适应这一“新情况”，自动提出把中提琴的尺寸缩小到这些“蹩脚的小提琴家”在演奏中提琴时感到不便的手所要求的那种程度。由此而来的首先是乐器的尺寸变成不一致，最后大约产生出七个变种。这样一来，小提琴制造名师非常简单地解决了问题，但他们也同样简单地“破坏了”这种乐器，使它所固有的那些特质完全丧失无遗，这些特质，所有尺寸不够的中提琴都已不再具备。相反地，由于这种方法而变成畸形的中提琴，却获得了眞正的中提琴绝不具有的某些新特质。但是这些“新”特质却大为乐队乐师们所赏识，他们对所有为复兴现今尺寸的中提琴而进行的坚持不懈的尝试，是听都不想听的。这种尺寸的不一致之所以产生，是因为这些尺寸不够的中提琴，所有的小提琴家毫无例外地全都可以采用，这样，命运就使这些小提琴家“不得不”变成中提琴演奏家了。换句话说，改换乐器对演奏者说来，并不产生任何影响，更何况这种尺寸不够的中提琴的音响，又是拥有那样有特点的“鼻音效果”，那样低沉和严峻，以至于无论是作曲家或者

是乐师本人，都已经不愿意同它分手。这种心情之深固程度，即便只举一个例子也可以看得出来：巴黎音乐学院不但在自己的学校里采用这种尺寸不够的中提琴，甚至还认为它的七种变型乐器的当中一种(关于这些变种，我们在上面已经说过)，一般说来是最好的一种乐器。

但是这种“观点”远非能够使中提琴演奏艺术的眞正鉴赏者感到满意。例如；早在十九世纪上半叶，著名的法国小提琴制造名师约翰-巴蒂斯特·维罗姆，正如当时的人们所说的，就曾“想出了”一种拥有异常有力和饱满的音响的中提琴的“新样式”。他为这种中提琴取名为“低中音”提琴（contralto)，但是由于沒能得到应有的好评，他就把自己的乐器交到博物馆去了。可是，这一挫败幷沒有使热心捍卫眞正的中提琴的人们感到怎样伤心。运道比较好的是德国人赫尔曼·里特，他重新采用中提琴的正规尺寸，把它叫做“中音古提琴”(viola alta)。象维罗姆的“倍中音”提琴一样，这种乐器的音响饱满、响亮，丝毫沒有任何故作“鼻音效果”的泛音存在。这种“正规的一种”中提琴，很早就已经被普遍采用，它的特点在于：演奏这种乐器得有一双足够大而有力的手。里特献身于中提琴制造事业，决不应该因为自己由于某种原因无法染指小提琴制造而感到懊悔。可是已经是把这些见解通统弃诸脑后的时候了，而且忘记得愈快愈好。只是不应该忽略这么一点，演奏中提琴要是方法不得当，或者手太小而柔弱，是毫无意义的，这正如想要复兴中提琴历史上的那一个至少在俄罗斯早已消失得无影无踪的“坏透了的时期”一样，也是毫无意义的。

从这样一个新的情况出发，可以说中提琴的技术性能几乎是沒有限制的。眞的，把中提琴同小提琴作一比较，就可以正确地看

出：在技术方面中提琴要比小提琴稍为“迟钝”一些，但是这种“迟钝”绝非来自乐器本身的缺点，只是因其响亮而严峻的音响特性而引起。现代的中提琴实际上什么都能演奏，而且几几乎一点也不比小提琴逊色。只是在要求手指伸张相当大的低把位上，某些在其复杂程度上完全难不倒小提琴家的结构，却不是中提琴经常可以演奏得来的。不过，就是在这种情况之下，最有胆识的中提琴演奏家也已经找到了解决困难的办法。有时候，他们让拇指参与动作，一点也不害怕那些特别心怀嫉妒的乐师们责难他们属于“不好的学派”。优秀的中提琴演奏家，知道和理解自己的任务，通常任何什么东西也阻拦不了他为了达到完满的成功而寻找尽可能巧妙的办法。有时候，在“印象派作曲家”的音乐的和声复杂的结构中，例如在莫里斯·拉威尔的《弦乐四重奏》中，就有这个必要。

当中提琴在管弦乐队中处于“继子”的地位时，或者最好是说，处于“被鄙视者”的地位时，当时最著名的小提琴家又是怎样对待中提琴的呢？就所知道的，象帕加尼尼、西沃里、维雨坦和阿拉尔这样一些小提琴家，都很喜欢演奏四重奏中的中提琴声部，而且丝毫并不因此而感到羞耻。不但如此，维雨坦还拥有玛格吉尼制造的一把美妙的中提琴，时常在自己的大音乐会中用它来演奏。有一则当时的记事甚至还叙述了帕加尼尼的原先的老师、小提琴家亚历山德罗·罗拉是那样高明地掌握中提琴，而且又是那样令人神往地演奏它，以至于他的音乐会的很多听众都陷入“神经震荡”的境地。为这种难以置信的艺术作用所震动的伦巴底当局，禁止他当众演奏中提琴，因此他只能把他的热情横溢的听众限制在家庭的范围之内……只不过在三十年前，当弗里茨·克莱斯勒、雅谷·蒂博、欧琴·伊查伊、帕勃罗·卡萨尔斯、斐路乔·布左尼、阿尔弗莱

德·科托和拉乌尔·普尼奥这样一些音乐家，在各自的国外巡回演出之后聚首一处，随自己的高兴而进行消遣演奏，在演奏四重奏时，根据卡萨尔斯所说，那位"闪耀着无与伦比的光辉的小提琴家伊查伊"喜欢在这种友好的组合中演奏中提琴，完全委身于作为一个格外充满灵感和极其认真的中提琴演奏家的"新"任务。

现在还要稍为讲讲在现代管弦乐队中的中提琴的职能。如果说，在"管弦乐队产生"时期的世俗音乐中，中提琴所担负的任务是极其简单和名符其实地微不足道的话，那么，在伟大的"复调作曲家"的音乐中，中提琴却与第二小提琴平权，执行与第二小提琴完全同等重要的任务。十八世纪中叶，在"那不勒斯乐派"作曲家的影响之下，中提琴在管弦乐队中的作用逐渐降低，它转而被用以支持基本上由第二小提琴演奏的中间声部。在这种情况下，中提琴时常显得"不在职"，因此作曲家越来越多地用它以加强低声部。有一个时期，作曲者还自找麻烦地用"演奏低声部的中提琴"(viola col basso)的字样以指明中提琴的实际任务，但是有时候他们却依靠"习惯"，认为中提琴的作用是不言而喻的。在这后一种场合中，中提琴经常被用以加强大提琴，因而低声部的音响一下子就包括了三个八度。

打从后期的莫扎特和贝多芬开始，中提琴在管弦乐队中就获得了它本身理所应得的地位。从这时候开始，中提琴声部时常又分成两部，这样就有可能使用真正的多声部。中提琴的这种表达方法，在莫扎特的《g 小调交响曲》的开始处和贝多芬的《第九交响曲》终曲中的"不过分的慢板"(Adagio ma non troppo)中都可以遇到。为了把最重要的声部交给一个中提琴独奏，很自然地就必须让其他的中提琴加入小提琴一同作为伴奏。可是，在现代管弦

乐队中，除了以上提到的一个例外，中提琴直到理查·瓦格纳之前仍然停留在相当低级的发展阶段。只是在瓦格纳的作品中才第一次出现的中提琴声部，其复杂的程度足使中提琴演奏者一下子就感悟到自己在乐队中已经很快地改变了的新地位。歌剧《唐豪塞》序曲所引用的原来伴随"维纳斯洞穴"场面演奏的一段音乐，可以作为一个例证。

从这时候开始，管弦乐队中的中提琴声部之复杂和丰富程度与时俱增，而在现在，中提琴的"技术"则已达到弦乐队中其他所有乐器的同等水平。中提琴开始时常担任相当重要的独奏声部，而且演奏得异常热忱感人。有时候，"中提琴声部"只用一个乐器演奏，这时候余下的中提琴则为它伴奏。相反地，全部中提琴也演奏有时候交给它们演奏的旋律乐句，这时候它的音响具有一种惊人的美。最后，有时候中提琴用以演奏按多声部方式进行的"中间声部"。中提琴的温柔和亲切的感觉，常因加用弱音器而增强，这弱音器稍稍压低了乐器的音响，并赋予它很多真正的魅力和美。用不着从老远的地方去援引例证，这里就有两个关于在管弦乐队中运用中提琴音响的出色的例子。第一个例子：在威柏的《自由射手》第三幕《安馨的小歌曲》中可以看到，而第二个例子：是在莫索尔斯基的《霍万希那》中著名的《莫斯科河上的黎明》的开始的地方。

中提琴同弦乐队中最接近的邻居相结合，效果特别良好。有时候中提琴同大提琴相结合，这种结合产生的音响特别富有表现力。柴科夫斯基两次用到中提琴同大提琴相结合的这种手法，他让这种乐器组合演奏《1812 年》序曲最开头的动人的教堂赞美歌，还演奏《黑桃皇后》第五场开始时格尔曼从风啸声中仿佛听到的女

修道士的安魂歌声。但是这位作曲家在同一部歌剧的第四场中最初一段，交由中提琴演奏一种单调的、令人难耐的、坚持不断反复的进行时，使中提琴的音响达到了完全难以置信的阴郁、烦扰和吓得手脚都变成冰冷的效果。柴科夫斯基运用带有弱音器的分部弦乐器演奏“伯爵夫人房中”一场的音乐，其音响充满了神秘的战栗的感觉。

不过，中提琴并非经常命该担负如此“阴惨”的任务。相反地，在没有大提琴和低音提琴参与的情况之下，中提琴用以演奏和声的低声部，其音响却非常透明。柴科夫斯基的舞剧《胡桃夹子》的美妙的《前奏曲》，气息是何等惊人地清新，在这里，整个基本的低声部都交给中提琴演奏呢！

总而言之，在管弦乐队中，中提琴的任务已是无穷尽的。在室内音乐中，中提琴的作用有些不同，它的任务也要复杂得多。如果不把弦乐四重奏和弦乐五重奏计算在内，作为一种“室内乐合奏”的乐器，中提琴很少用到，一旦用上则非常动人。这里没有必要把所有这些作品罗列出来，只须提起其中几部也就够了。巴赫的辉煌的《第六勃兰登堡协奏曲》，用两个独奏中提琴和规模不大的伴奏管弦乐队演奏。亨德尔创作了一个充满灵感的《中提琴协奏曲》，而巴赫的同时代人和在当时著有声誉的“最好的作曲家”乔治·菲里普·台列曼则留下了不止一部为中提琴而写或者有中提琴参加演奏的优秀作品。贝多芬为长笛、小提琴和中提琴写下了一个美妙的《小夜曲》。莫扎特也相当重视中提琴，他把这件乐器的美妙的音响用在为小提琴和中提琴而写的《二重奏》和为钢琴、单簧管和中提琴而写的《三重奏》中。歌德的朋友和贝多芬的同时代人卡尔-弗列德里希·采尔特创作了一部非常好的《中提琴协奏曲》，而

著名的中提琴和抒情古提琴演奏能手卡列尔·斯塔密茨在他为中提琴而写的作品中也有一部《协奏曲》。舒曼在他为中提琴和钢琴以及为中提琴、单簧管和钢琴而写的很少被演奏的《仙女的故事》中，也对中提琴作出了贡献，而德彪西在他的一部在陈述和音响方面都极精细雅致的《奏鸣曲》中，则把中提琴的音响同竖琴和长笛结合在一起。在俄罗斯作曲家当中，安东·鲁宾什坦为中提琴写了一部大型《奏鸣曲》，而格拉祖诺夫则留下了一部令人神往的《悲歌》，这是不久以前这位著名作曲家为中提琴而写的唯一的作品。

最后，苏联作曲家也不止一次注意到中提琴，而这首先有赖于伐基姆·包里索夫斯基经常在演奏他们的作品。瓦西连科的出色的《中提琴奏鸣曲》，就是为他而写的。在其他苏联作曲家当中，首先还应该提到弗拉季米尔·克留科夫。他是最先注意到中提琴的作曲家之一，早在他的"音乐生活的青年时代"所写的一系列作品中，最著名的要算是他的《中提琴奏鸣曲》。

末了，还得再一次回到中提琴的作用这一问题上来，并举出在管弦乐队中特别成功地运用中提琴的某些范例。在格林卡的作品中，中提琴在相当大的程度上失去了它那与其说是有益的倒不如说是多余的"沉浊的一面"，在他的作品中，中提琴或者作为独奏而担负起相当重要的任务，或者作为分奏以丰富中间声部的和声。在《鲁斯兰与柳德米拉》中可以看到这样一个例证，在这里，中提琴的声部首先呈现，然后同低声部结合在一起，用以伴奏"大头的故事"。

位于管弦乐队整个音列当中一段的旋律进行，用中提琴演奏特别富有表现力。也许，大家都会记得柴科夫斯基的广泛闻名的《弦乐小夜曲》的《悲歌》中那些质朴的和深刻动人的中提琴的音

响。可惜，斯卞季阿罗夫的出色的交响画《三株棕榈》，却较少为人所熟悉。正是为了表现"音乐的空间"感觉，作者运用中提琴的音响，唤起对炎热沙漠的一望无际的沙地的印象。长笛的有点冷漠的进行，象小溪流水潺潺，它只是用以强调和加强这一印象。

中提琴同英国管相结合时，其音响华美壮丽，在管弦乐队中这种情形经常遇到。但是中提琴用以同英国管先后进行对照时，其音响效果也毫不逊色。这种情形已为众所熟知，在伊波里托夫-伊凡诺夫的一部在当时极为风行的组曲《高加索素描》中就可以看到。

现在不难相信：中提琴在管弦乐队中的作用发生过那样重大的变化，以至于很难想象它曾经为人所鄙视，这一点几乎是不足信的……

大提琴 很难十分确切地说，现代的大提琴到底是在什么时候产生的。音乐史上形成的相当牢固的定见，认为这种乐器的族系源自古老的"脚式古提琴"，一般称它为"低音古提琴"（viola da gamba）。同低音古提琴不一样，古提琴的某些变种，包括抒情古提琴（viole d'amour）在内，在指板底下都有一些谐和的"和声"弦，与基本琴弦同度调音。真正的六弦"古低音提琴"没有这种和声弦。然而，低音古提琴的一个变种——大型脚式古提琴（viola bastarda）却装有这种"和声弦"，但这是在相当晚后方才发生的事，而且对低音古提琴说来也没有成为一种定规。不过，很多低音古提琴业余演奏者却喜欢这种不必要的铺张，但是毕竟应该把这种自由看作是"偶然的"，绝非古典的低音古提琴所必需。这些补充性的"和声弦"通常并没有加强乐器的音响，只是使得乐器的声音更能持续和更富诗意而已。

前面已经说过，眞正的古低音提琴，或者说“低音古提琴”，装有六根琴弦。这些琴弦的调法有各种各样，但是其中有一种非常近似现在大提琴所采用的调弦法。这种调弦法包含有两个完整的八度音程，从大字组的D到小字一组的d，同时，从上到下和从下到上每三根相邻的琴弦，各按四度调音，因此，当中的两根琴弦相互之间保持了一个大三度音程的距离。

现代的大提琴是完全独立地产生出来的呢，还是古低音提琴或低音古提琴长期完善的结果，这话非常难说。现在一般是这样设想的。低音古提琴和眞正的大提琴长时期互相排斥，这倒是事实。很明显，在古老的和新出现的乐器之间的这种竞爭，有时候达到非常尖锐的程度，以致于“不久以前”还有某些拥护古老的低音古提琴的人们出来为它的权利辩护。但是时间作出的裁决却不一样，保存在人们的记忆中的是两位因制造大提琴而特别闻名的制作师的名字。这就是萨罗和玛格吉尼。他们生活在十六至十七世纪之交，民间传说把“发明”现代按五度调音的四弦小提琴的荣誉，归诸于萨罗，并认为他改善了低音古提琴(violone)或称“古低音提琴”，最后，还说他创造了大提琴。在制造大提琴这一方面，随同萨罗一起工作的，很明显，还有玛格吉尼，甚至可能还有“克里蒙那学派”的备受赞誉的奠基者和著名小提琴制造名师世家之首安德烈·阿玛蒂，当时他们还在自己的光荣岗位上从事制造出色的古提琴和诗琴。最早制造大提琴的名师，还沒有能够十分明显地设计出这种乐器的尺寸的正确比例，但是他们规定出发展现代大提琴的一条正确道路，这条道路只是到斯特拉蒂伐里才最后完成。斯特拉蒂伐里把他的先辈所制造的大提琴稍加缩小，找出了尺寸的正确比例，确立了直到今天一直被采用的大提琴的样式。所有

进一步“改善”斯特拉蒂伐里的大提琴的一切尝试，都没有达到任何结果。

在古俄罗斯，直到十八世纪末或者说十九世纪初，还没有本国制造的大提琴出现。最早开始制造大提琴的是伊凡·巴托夫。但是在民间很明显地却有古多克琴族的低音拉弦乐器存在——要是一般可以把“族”的这一个概念应用于这类乐器的话。很可能，正是这一古老的俄罗斯乐器，在西方的低音弦乐器的影响之下，变成了有点象介乎大提琴和低音提琴之间的一个变型，而习惯上则开始把它叫做“低音提琴”。在十八世纪末的出版物中，这低音提琴作为“一种乐器，在构造上同小提琴相近似，但是比小提琴要大得多”，通常把它叫做“低音小提琴”，这个名称多半是指当时已经普遍通用的普通大提琴。竭力想从某些简单不过的民间乐器中去寻找古典的古提琴或者大提琴的创始者，这在绝大多数的场合中都是一种错误的猜想，它的基础是十分明显地谬误的。作为“俄罗斯低音提琴”的民间低音乐器，有一个时期的确存在过，但是这类乐器只有纯粹地方性的意义，随着现在的大提琴渗入俄罗斯音乐生活之后，它也就失去了作用。根据古老的习惯，这种乐器有一个时候简称为“低音提琴”，而这种乐器的演奏者叫做“低音提琴演奏者”。取名为“俄罗斯低音提琴”的独立变种并不存在，这种随意叫出的名字只会搞乱事情的实际情况而已。乌克兰和外喀尔巴阡的三重奏（Троїстоі музйки）的“传统参加者”也完全处于同样的情况。这种乐器在这里也正是以低音提琴（Басоли 或 Басоля）而闻名，它是民间低音提琴的一个变种，不是从大提琴演化出来的。民间流浪乐师不可能使用大提琴，因为根据自古以来所遵循的习惯，他们都是站着“表演”。据推测，乌克兰俄罗斯的“低音提琴”同大

提琴也不完全相符，作为一种“民间的”低音提琴，它可能只有稍为小些的尺码，符合于低音提琴演奏者有时候称为“低音提琴”的那种乐器。本来大家都知道，在低音提琴当中，也象在中提琴当中那样，大概也有一些尺寸不够的乐器留传到现在；这种乐器，矮个子的低音提琴演奏者不但把它用在音乐会上演奏，甚至也时常用到管弦乐队中去。

但是现代的大提琴本身又是什么，它在管弦乐队中所起的作用如何？象拉弦乐器族的其他所有成员一样，这种乐器也有四根琴弦，各按五度调音。这些琴弦的音响比中提琴低一个八度，发出大字组的C和G音以及小字组的d和a音。因此，大提琴的音域非常宽广，它的音响特性也极其多种多样。大提琴的每一根琴弦都有它本身所独有的一种特殊音响色彩。大提琴的所有四根琴弦都是肠弦，但是低音的C和G两根线还裹上一层“银线”。

大提琴的低音区相当于“深沉男低音”(basso profundo)，音响极为饱满，有时候甚至接近于粗硬的程度。大提琴的这一段音列用于阴暗、神秘和戏剧性的音乐中，效果非常良好。即使在最紧张的时刻，也就是说当大提琴和低音提琴必须承担余下的乐队的整个重量时，这段音列中的音也完全同样有益。大提琴的某些技术上的细节，这里可以不去提它，但是无论如何必须注意到歌剧《罗恩格林》第二幕“夜晚场面”中大提琴的低音弦的音响，在这里它充满了神秘和极其阴暗的感觉。相反地，在《雪娘》的《丑角舞》中，大提琴的第四根琴弦必须承担小提琴和中提琴的全部重量。低音提琴以其小心翼翼的拨奏支持大提琴，实际上对大提琴毫无帮助。

当中的琴弦(G弦和D弦)，以及这两根琴弦所拥有的大提琴

的中间的音区，适于表达较不严峻和较不激动的音乐。当中的琴弦的音响有点婉转悦人，较为矜持，甚至于溫暖。在管弦乐队中独立的旋律进行很少用这些琴弦演奏，但是有一个美妙的范例，其中整个伴奏都集中由大提琴奏出，这在里姆斯基-科萨科夫的《雪娘》中备受赞誉和极为闻名的《贝连杰伊的卡伐蒂那》和歌剧《萨德科》中的《印度客商之歌》的开始处可以看到。

第一根琴弦，或者说A弦的音域，位于大提琴的高音区。这是大提琴的最富有特性的音区也就是极富表现力的、有点高昂激奋的、而且在其眞挚和直率方面又是完全不容置辩的音区。当大提琴被用以体现人的感情——爱情的沉溺、痛苦、懊悔以及甚至于忧郁的沉思时，它的第一根弦的音响效果非常良好。无论如何所有与"热情"一词的最宽广和最美好的含义有关的感情，用大提琴加以表达，效果也特别完美。简言之，大提琴的中间音区相当于男中音，而它的高音区则相当于男高音中的最好的音列。这高音区，也正就是最富有表情和音响最富特性的音区。管弦乐队中绝大多数独奏的旋律，正是交由大提琴的第一根琴弦演奏的，它的音响在乐队中总是非常清楚，而且感人至深。这种例子在音乐作品中非常之多。稍过一会儿我们还要更详细地来论述它，而在这里只举一个例子，那就是里姆斯基-科萨科夫的很少被演奏的交响曲《安塔尔》的"终曲"中的辉煌的大提琴独奏。

最后，大提琴的最高音区，位于小字一组的a音的范围之外，这最高音区包括了相当于小提琴的一部分音域，只是它的音响更响亮、紧张和激奋。然而，这一音区中的音，也不失于小提琴的溫暖，不过它具有某种新的、唯独大提琴所固有的特点。但是，如果借助于"和声的上方泛音"，或者说泛音而奏出这最高音区中的音，

它的音响则具有一种惊人的纯净、清晰和迷人的晶莹。只是演奏者由于手指头并不紧压琴弦，而是轻轻触上，因此不可能完全表达出他的满腔热情。在管弦乐队中，大提琴的最高音区极少用到。这多半已属技巧性音乐的份内事，然而，拉赫玛尼诺夫曾让高音大提琴演奏他的《钟声》的最后乐章中的一个感人最深的旋律乐句，在这里，大提琴在管弦乐队的某些其他高声部的谐和配合之下，产生了真正迷人的印象。

大提琴在技术方面是十分完善的一种乐器。小提琴和中提琴所固有的在技术上的一切细微之处，大提琴也都可以做到，只是一般说来，在大提琴上采用这些技术需要费更大的力气。一句话，大提琴的技术要比小提琴复杂些，不过它也是同样辉煌的。

大提琴的琴弦比小提琴的琴弦长得多和粗得多，因此，要使琴弦发生振动，演奏者需要使上比小提琴或者中提琴更大得多的力气。曾经有过相当长的一段时期，大提琴的琴弓比小提琴的琴弓稍短一些。因此，所有在小提琴上只需要拉动一弓的地方，在大提琴上几乎总得拉动两弓——下弓和上弓，或者反过来，上弓和下弓。在现在的条件之下，大提琴琴弓的大小同小提琴琴弓已完全一样，因此在演奏特点上就不再有很大的差别了。不但如此，在小提琴和中提琴上十分类同的一系列技术手法和特殊结构，用在大提琴上往往产生了无比良好的印象。这种情况，不论从琴弦的长度上，或者从它的音响的本质和特性上，都不难找到答案。

为了获得关于大提琴技术性能的足够明确的概念，不但必须提到巴赫、包凯里尼以及他们的某些同时代人的一系列古典作品，

而且还得注意到大提琴家自己为这种乐器而写的纯技巧性创作。例如柏恩哈特·隆柏格、安德利恩-弗兰斯瓦·塞尔威、约翰-路易·杜波尔、尤利乌斯·克连格尔以及著名俄罗斯大提琴家卡尔·尤里叶维奇·达维多夫等人的创作，他们的作品经常在现代大提琴家的音乐会上演奏。除了已经提到的这些大提琴的作曲家和演奏家的名字之外，还完全有必要再提起不久以前的其他著名俄罗斯大提琴家的名字，那就是亚历山大·威尔日比洛维奇和阿那托里·勃兰杜科夫，以及两位现代苏联演奏能手斯维亚多斯拉夫·克努舍维茨基和姆斯吉斯拉夫·罗斯特洛波维奇，后者是谢尔盖·普罗科菲耶夫为大提琴和管弦乐队而写的《交响协奏曲》的第一位演奏者。

当然，一般谈到著名的大提琴家时，不能不特别心怀尊敬之情而提起帕勃罗·卡萨尔斯的名字，他是“现代大提琴家的老前辈”，至少也是最近两个世纪以来最著名的音乐大师之一。

然而，很容易看出，类此的大提琴高超技艺，却完全不为乐队所采用。结果是这种高超技艺在乐队中完全变成多余的，当然，也就不必要寄望可能会用到它。大提琴在管弦乐队中的职能只在于担负相当简单的任务，虽然它在歌剧乐队和交响乐队中绝非等闲之辈。

从大提琴在管弦乐队中出现的最初的日子开始，在整整一个世纪的时间之内，大提琴在乐队中的处境极其不妙。在当代人中间，那时候任何人猜都猜想不到大提琴具有最丰富的表演艺术性能。在最好的情况之下，大提琴也只用以重复教堂合唱的低声部，或者紧跟着低音提琴演奏交响音乐中的低声部。作曲家很少让大提琴在没有低音提琴参加的情况之下单独演奏，这两种乐器好象

阿雅克斯两英雄❶一样，命定要互相结合在一起，它们的声部在总谱和分谱上甚至于也是写在同一行谱表上的。不但如此，在大提琴处在不称心如意的那一个时期中，乐师们甚至还想出了这么一个花样，在大提琴的脊背上钻个洞，用木头螺丝把它拴在自己的衣服上。这种“设施”至少使当时的大提琴演奏家得以参加“教会的行列”，并在行列进行的时候演奏大提琴。

甚至当音乐获得急剧进展的时候，大提琴的职能仍然是同样微不足道和简陋贫乏。象巴赫那样伟大的管弦乐大师，也从来不教大提琴演奏可以炫耀自己的美质的悦耳的声部。它继续逗留在“数字低音”的深处，在那里只担任演奏伴奏部分的低声部。不管是海顿，或者，尤其是莫扎特这样一些精明的管弦乐行家和鉴赏家，除了极其少有的例外，也从来不让大提琴担任它们完全可以胜任的独奏。尤其令人不解的是：同样这些作曲家，都知道应该适当地对待管弦乐队的几乎所有其他乐器的长处，为什么他们沒有发觉到大提琴拥有富于表现力的、热情的音响，直到今天这还是一个谜。

第一位推测出大提琴的眞正优点，并把它提到它在乐队中理所应得的地位的古典作曲家，毫无疑义是贝多芬。贝多芬好象发现埋藏的珠宝一样，完全掌握了大提琴这种乐器。他把它引上首要的地位，并充分揭示它的艺术表现力。在他的《第五交响曲》的行板乐章（Andante）中，他使大提琴在它的当中一段音列中与中提琴同度以齐奏的方式奏出动人的主题，而在同一部交响曲的

❶ 阿雅克斯两英雄是荷马史诗《伊里亚特》中的人物。在特洛伊战役里，他们在希腊军队中并肩作战，抵抗特洛伊人。在这里借此表示形影不离，始终在一起的意思。——译者注

《谐谑曲》乐章(Scherzo)中,在低音提琴的配合之下, 他昭示了大提琴低音的美质。后来,贝多芬又把大提琴的音响运用在他的《第九交响曲》中,在这里,起初它同低音提琴一起奏出号召性的主题,然后,又与中提琴奏出这同一主题,只是这主题在其进一步发展的进程中已经得到完全不同的解释。这时候, 在大管出奇的旋律进行的伴随之下,它的音响已是欢愉、崇高、甚至于有点是兴高采烈的了。

稍过一些时候, 浪漫主义者威柏和门德尔松又深入挖掘乐队中的大提琴表现手法。这时候他们所需要的已经是神秘、幻想和激动的音响, 他们从大提琴的音响中找到所有这些之后就充分加以运用。在《自由射手》序曲中, 威柏运用大提琴的音响以表现萨密耶尔幻想的个性,而在《奥伯龙》中,大提琴则咏唱充满雅致、清新和眞正优美的旋律。门德尔松在《路易·勃拉》(Ruy Blas)一曲中,交给大提琴演奏一个宽广而深刻动人的乐句,正如通常同这一出色的管弦乐声部的音响有关的所有乐句一样, 留给听者深刻的印象。

舒曼在《曼弗雷德》序曲中, 运用到大提琴的位于相当高的音区中的焦急不安的音响,而柏辽兹在《浮士德的谴责》中,则找到了通向最"下层"的通路,他把这最下层解释为悦耳且富于表情的"音区"。瓦格纳在《特里斯坦和伊索尔德》的《前奏曲》中选上了大提琴,用以演奏表现热情横溢、深为激动、甚至接近于奋不顾身的心情的音乐。

柴科夫斯基也象其他许多俄罗斯作曲家一样, 特别爱用大提琴的富有表情的音响, 而且处理得极富艺术性。关于这方面, 在《黑桃皇后》中大提琴运用得极其出色,在这里,所有同格尔曼的心

情相关连的最热情和最有表现力的篇页，正是用这一乐器的音响来表达的。格林卡在«鲁斯兰与柳德米拉»序曲中交由大提琴奏出“副部”的感人的主题，而里姆斯基-科萨科夫在他自己的一些“东方”交响曲和很多歌剧中，也沒有忘记大提琴的美妙的音响，并交给这一动人的声部相当重要的独奏。这里所进行的探寻沒有什么必要再继续下去。只要浏览俄罗斯作曲家的任何总谱，就可以确信，大提琴的眞挚传情和感人至深的音响，经常受到很大的和完全理所应得的注意。顺便说说，这里还可以提一提卡林尼科夫的非常著名的«第一交响曲»的第一乐章，以及柴科夫斯基的交响曲«冬日的冥想»中效果同样清新和富有表情的某些篇页。

但是大提琴在其本身的合奏中，音响效果尤其良好。格林卡在歌剧«伊万·苏萨宁»中很重视大提琴的这种结合，而柴科夫斯基在大合唱«莫斯科»的开始处也是如此。在格拉祖诺夫的舞剧«村姑小姐»(Барышня-служанка)中，在小提琴的谐和配合之下，出现了一段大提琴的独奏，其音响特别雅致和优美。还应该再提一提在李亚多夫的«俄罗斯民歌八首»的«悠缓的旋律»中的大提琴的格外富有表情的音响，在这里，它的所有四个声部是由其中一个声部引出的。在罗西尼的歌剧«威廉·退尔»序曲的开始处的大提琴“五重奏”，音响也同样富有表情。相反地，威尔第却使大提琴的四个声部先后相继加入演奏，从而加强了奥赛罗和黛丝德蒙娜的“爱情二重唱”的音乐的一般表现力和激动的感情。具有高度才华的巴西作曲家艾伊托·维拉-罗勃斯，在卡萨尔斯的一个艺术活动纪念日里为了表示对卡萨尔斯的敬仰之情，创作了题献给他的一部辉煌壮丽的作品——为八个大提琴的独奏而写的«巴西的巴赫风格曲»(Bachianas Brasileiras)，其中运用了这一乐器的表演技

巧手法，而且处理得异常出色和灵巧。在这一新颖的合奏中，他极其大胆地运用了这些大提琴，造成了惊人的优美、激昂和热情的效果，充分明显地表现出这一乐器所可能具有的极为丰富的一切特质，这不但在独奏家手中如此，在那样奇特和无法预料的合奏的参加者手中也是如此。

在许多当代苏联作曲家的管弦乐作品中，大提琴多半早已变成一种音乐会的乐器。换句话说，某些青年作曲家比较喜欢把大提琴用来作为独奏乐器而为表演能手写作品。相反地，在管弦乐队中他们却满足于大提琴的惯常的任务，时常忘记了大提琴能够在更长的时间之内吸引住听者的注意。然而，在《加亚涅的慢板》中，大提琴的齐奏以其富有表情的序引为第一小提琴和第二小提琴的无限长的二重奏作好了准备……

说到这里，再来回想一下高尔基谈到这一件乐器的充满热情的音响时所说的一段很有感染力的话语，倒是很有意思的。高尔基并不是一个音乐家，但是他是一个敏感的鉴赏家，他无比确切地道出了大提琴音响的美质。

高尔基在回想自己的青年时代时曾经有过这样一段叙述，他说，有一次在街头徘徊，听到了一种特别的、他从来没有听见过的音乐。“从通气窗口有一种生疏的声音随同一股蒸气流向街头，好象有那么一个非常强壮而善良的人闭着嘴巴哼曲子。歌词虽然听不清，调子倒好象怪熟悉和能够理解的……我坐在阶沿石上，猜想这是有人在演奏一种非常大和令人难过的小提琴，因为听它演奏心里非常难受。有时候它奏得那么有力，好象整幢房子在颤抖，窗玻璃沙沙响。房檐上滴下檐溜，我的眼睛也掉下了眼泪……差不多每逢星期六我就到这屋子跟前去，但是只有一次，在春天，我才

重又听到了这大提琴的声音，——这一次，它几乎不间断地一直奏到半夜……”

当然，并不是所有的人都能够写得那样吸引人和富有诗意。而且不管有多么奇怪，真正的文学资料描写到的音乐家是非常之少，而演奏家一般说来多半避免在诗意的形象中描述自己的乐器。因此，演奏家本人，特别是最著名的音乐表演艺术家本人对自己和对自己的乐器的谈论，就特别值得注意。有一回，有人对卡萨尔斯提出这个问题，并要求他谈谈他对大提琴的艺术特点的看法，他避开直接的回答，怀着他所固有的谦虚相当简练地描述了他在多年的艺术活动中一贯遵循的那些技术上的习惯。“象我前辈的其他大提琴演奏家一样，我也只不过是把我自己的一分微不足道的力量，贡献给改善大提琴演奏这一总的事业而已。我力求揭示我认为可以耗费最低限度的精力而获取最大限度的成功的那种合理的技术……通过松驰手指的肌肉组织和敲击的方法。……我坚决要求最好的音响质量。……我采用手的伸张方法，为的是避免过多地变换把位，——所有这些都应当对音乐有所裨益。……大提琴是一种非常好的乐器，这是人所共知的事实。问题在于善于适当地去运用它”。

可以十分正确地说，现在所有的作曲家都非常珍贵大提琴，珍贵它的音响的温暖、真挚和深刻，而大提琴的演奏方式也早已赢得演奏者自己以及它那兴高采烈的听众的欢心。继小提琴和钢琴之后，大提琴看来是最受欢迎的一种乐器，作曲家很重视它，为它创作了预定在音乐会上演奏而由管弦乐队或者钢琴伴奏的作品。柴科夫斯基在他的卓越的《罗可可主题变奏曲》中特别完美富丽地运用大提琴，在这里，他赋予大提琴这样一些权利：使他自己这么一

部小作品成为所有音乐会节目的美饰，并要求演奏者在掌握自己的乐器的能力方面达到眞正完善的地步。现在是否需要再提一提带有管弦乐队伴奏的大提琴协奏曲呢？要知道，从前面所说到的情形就可以看出，这种形式早已为它自己爭得了独立存在的一切权利。打从海顿的时代开始，很多作曲家都为大提琴写出了出色的协奏曲。但是最受听众欢迎的，看来要算是圣——桑的《协奏曲》和贝多芬为钢琴、小提琴和大提琴而写的《三重协奏曲》，可惜这后一部作品很少演奏。舒曼和德沃夏克的《大提琴协奏曲》，应当归入虽然深受欢迎但同样很少演奏的作品之列。

低音提琴 现在，为了完滿地结束对现代交响乐队所采用的整个弓弦乐器组的叙述，只需要再用几句话谈谈低音提琴。根据一个古老的传说所记述，低音提琴是由1676年间定居罗马的一个著名的诗琴家米凯列·托迪尼所“发明”的。但是根据德国的音乐作家米卡埃尔·普列托利乌斯肯定的论断，现在这种样式的低音提琴，乃是古老的巨型提琴（violone）或者说“倍低音古提琴”的继承者，产生于1620年。

眞正的“低音古提琴”或者“倍低音古提琴”装有六根琴弦，据十八世纪下半叶出版的一本在当时颇为闻名的《低音提琴教程》的作者密舍尔·科列特所证实，意大利人把这乐器叫做“巨型提琴”。这种乐器的音响比古老的大提琴低一个八度，同管风琴的十六吹管的音响完全相符。在十七世纪上半叶出现的最早的低音提琴，已经仅只拥有五根琴弦，各按五度调音。而在十八世纪中叶，金属的弦轴已由精巧的诗琴家和低音提琴演奏能手卡尔-路德维希·巴赫曼首先发明。据安特卫普音乐学院教授和低音提琴家德·科斯特所证实，在安特卫普大教堂有一个保存得很好的三弦低音提

琴，是彼得·波隆早在 1647 年间为这教堂而制造的。然而，从最低音古提琴(basse de viole)演化出来的低音提琴的制造，时间却要早得多，有人认为早在十六世纪末，萨罗和玛格吉尼就曾为教堂的需用而制造过低音提琴。就我们所知道，威尼斯圣马可大教堂的僧正就曾经把萨罗制造的这样一只低音提琴，送给著名的低音提琴演奏家多梅尼科·德拉戈涅蒂。德拉戈涅蒂对这一庞大乐器掌握着无可比拟的技巧，他用这一乐器演奏大提琴声部和他自己所写的作品，这些作品的困难程度直到今天仍然被认为是不可能克服的，只有作者本人能够达到。

但是，不管有多么奇怪，这些古老的低音提琴并不具有足够有力和光辉的音响。因此，当音乐坚决要求低音提琴在这一方面有所改善时，在十八世纪初，在意大利和德国就已出现四弦低音提琴，各按四度调音。很快地凡尔赛也接到了三个这样的低音提琴，并为国王乐队的乐师们所采用。大约同在这一时候，低音提琴也钻进了巴黎的“大歌剧院”乐队，虽然它在这乐队中出现的准确年代至今还无法确定。但是，据推测所知，从 1706 年开始，低音提琴就已经为管弦乐队所采用，当时巴黎上演马莱恩·马莱的歌剧《阿尔苏翁》时就用到它。然而，在那时候，低音提琴还非常之少，甚至到 1750 年巴黎歌剧院也还只有一个低音提琴，只是每逢星期五当国王莅临剧院观看上演特别豪华的戏剧时，著名乐师才演奏它。

现代管弦乐队的低音提琴，在其外表的样式方面，特别是它的琴身的上半部分，在整个拉弦乐器族中是唯一保留下古老的古提琴特征的一个。低音提琴的体积几乎是现代大提琴的两倍，但是由此还不能得出结论说，低音提琴的外形总是一模一样的。由于不同的效用，低音提琴也有不同的尺码，演奏者可以选用对自己更

合适的一种。但这多半只是独奏家的事，他们在选择自己的乐器方面总是特别挑剔，但是在乐队中比较喜欢采用统一尺码的乐器，不容许对这一原则有任何偏离。不过，实际上低音提琴的尺码还是随着低音提琴演奏者的身长和天赋条件而“变化”，因为他们总是选择对自己绝对相宜的“一种”乐器。现代低音提琴的构造和它的琴弦的数目都已完全确定。一般管弦乐队的低音提琴装有四根琴弦，顺着与小提琴各弦相反的方向各按四度调音。因此，在谱表上两根低音弦位于大字组的E和A，而两根高音弦则位于小字组的d和g。但是实际上所有这四根琴弦的发音都要低一个八度。在最近的大型管弦乐队中还采用了一种五弦低音提琴，这种提琴的第五根琴弦多半比第四根调低一个大三度。低音提琴的这第五根琴弦的实际音响是大字一组的C音，在谱表上写在大字组的C音的位置上。低音提琴演奏能手在不久以前还有采用三弦低音提琴的，这乐器现在已经让位给“经过改良的”四弦低音提琴。然而，在并不怎么太久以前，某些著名的管弦乐队行家，例如查理-马利·维多尔，还坚持主张恢复采用三弦低音提琴。他们认为在管弦乐队中采用两种不同尺码的低音提琴，有便于演奏在现代作品中有时候可能遇到的困难声部。就所知道的，这种捍卫三弦低音提琴的行动，结果并沒有成功。

现代管弦乐队的低音提琴的性能究竟如何呢？现代大交响乐队把低音提琴看作便于支撑管弦乐队音响的全部分量的最深沉的低声部。换句话说，低音提琴同管弦乐队的某些其他的低音乐器一起，必须担负作为任何管弦乐作品的基础的责任。但是低音提琴的音域如果伸入低音的深处，很自然地它的音响就会变成不清晰。由于这个原因，大提琴或者大管往往在同度或者高八度的位

置上同它结合在一起。这种结合立即使低音提琴在演奏交付给它的旋律进行时变成很有把握，而整个管弦乐队也因而获得了非常稳固和确定的低声部音响。除了撑持现代管弦乐队的“基础”之外，低音提琴的活动范围远非局限于这一相当简单的、虽说也是必不可少的任务。低音提琴的音响可以使作品的节奏进行相当坚定、突出和明确。它的强而有力的低音使乐队得以保持均衡，而且有助于建立管弦乐队音响现在一般说来不可缺少的一分光彩。一句话，低音提琴在一定程度上“驾驭”着管弦乐队，在乐队中维持着这样一种“秩序”，在现代管弦乐总谱如此日趋复杂的条件下，沒有这种秩序，任何一部音乐艺术作品现在都无法对付得了。

在技术方面，低音提琴现在已被认为是十分完善的一种乐器。现代音乐表演艺术上的一切花样，它都可以达到，作曲家可以完全信赖它的本领和能事。不但如此，现在已经不难看到，让低音提琴演奏完全是技巧性的声部时，它能够完成得眞正具有艺术性和技巧性。简言之，从低音提琴在歌剧乐队和交响乐队中立定脚跟以来，已经沒有任何一部作品完全不用到它。作者拒绝采用低音提琴的这种极为罕见的情形，应当算是一种例外，在音乐的“现实情况”中这种情形是那样之少见，因此可以不必更详细地去谈论它。然而，好学的管弦乐作曲家应该知道，不用低音提琴可以减轻低声部的音响，使它变成轻快而优雅，这在一定条件下可以成为一种有力的艺术表现手法。

贝多芬在他的《田园交响曲》中运用低音提琴的沸腾般的音响，非常成功地模仿狂风的怒吼和雷声的轰隆，一般说来创造出在暴风雨来临时自然的力量大为肆虐的完整的感觉。里姆斯基-科萨科夫以稍有不同的方式但几乎同样成功地运用低音提琴的音

响，表现出惊涛拍岸、汹涌澎湃的大海的含混不清的喧嚣。在管弦乐队中，这种"奇迹"的音响特别华美艳丽，而在舞台上，如在歌剧《萨旦王的故事》的最后一幕它则以出奇制胜。

象莫扎特和贝多芬这样一些作曲家，在他们自己的交响曲中把低音提琴运用得非常富有表现力。这些范例都是大家所熟悉的，因此用不着长篇大论地去详细谈论它。然而，提一提格鲁克在他自己著名歌剧《奥菲欧》和《阿尔米德》中运用低音提琴的音响那样出色地造成了"激烈震荡"的效果，也不无裨益。在最近代的作曲家当中，威尔第在奥赛罗因醋劲大发而悄悄走近沉睡的黛丝德蒙娜房间想要把她扼死的当儿，也造成了真正绝无仅有的印象。

在管弦乐队中运用低音提琴的特别成功的例证，还可以大胆地继续开列下去。但是如果不提一提从"自然主义的观点"出发、因而就音乐美学的观点看来并不怎样动人的、运用低音提琴的例证，倒是一个明显的疏漏。不难猜到，这种"例证"出自理查·施特劳斯的手笔。理查·施特劳斯时常要求管弦乐队或者乐队中的个别乐器描绘"音的画面"，而这音画的基本目的分明只是在于音响模仿。他在歌剧《莎乐美》中，要求低音提琴"在琴马外"演奏，以便造成在宝剑的呼啸挥舞时所产生的那种可怕的和极其令人不快的音响感觉。在这样一些情况之下，他正是从音响模仿这一方面去使用低音提琴的。同刚刚所说的低音提琴的这种音响正好截然相反的一个非常有趣的情形，可以在圣—桑的《动物狂欢节》中看到，在这里，低音提琴的强而有力的和几乎是嗄哑的音响，用以模仿大象的笨拙的动作。

著名的比利时学者弗兰斯瓦·奥古斯特·格瓦尔特认为，由于某些低音提琴演奏能手具有非凡的才能，低音提琴有时候也可

以作为一种音乐会乐器而搬上音乐会舞台，虽然根据格瓦尔特的说法，低音提琴绝不适合用于这一目的。事实并不完全是这样。曾经有那么一些低音提琴演奏名家，就善于通过自己的艺术以克服低音提琴所固有的一切"缺点"。其实，这些"缺点"（与其说是眞正的，倒不如说是表面的）之所以存在，完全是因为某些乐师眞的相信：低音提琴由于琴弦太粗，音响色彩难于变化，因此它的地位并不是在独奏表演家的音乐会上，而是在乐队中。低音提琴表演艺术史早已推翻类此显然错误的论点。为了说明这一点，只须提到德拉戈涅蒂就行，比如说，他在惯常的弦乐四重奏中用自己的低音提琴演奏大提琴的声部；还有，象谢尔盖·亚历山大罗维奇·库谢维茨基或者约瑟·弗兰采维奇·格尔多维奇这样一些著名俄罗斯低音提琴独奏家，也善于在整个晚会的长时间中吸引住听者的注意。如果肯去听听低音提琴的眞正行家的任何演奏，就很容易确信低音提琴独奏的音响所具有的美质。但是既然这种机会可能并不怎样容易得到，那么最好还是提一提某些永远令人不能忘怀的低音提琴独奏作品。有一个这样的作品是出自莫扎特的手笔，这就是著名的咏叹调《为了这只美丽的手》（Per questa bella mano），在这里，低音提琴声部演奏的那种音型，教人不能相信它果眞是为如此庞大而且看来又极粗笨的乐器而写的。乔万尼·鲍台济尼为小提琴和低音提琴而写的《音乐会大二重奏》，可以算是第二个这样的作品，在这里，低音提琴眞正地在同小提琴比赛灵活多变。最后，库谢维茨基的《低音提琴协奏曲》，则是晚后的低音提琴作品之一，库谢维茨基在斯克里亚宾还活在人世时就改行担任指挥，在这之后又过了若干年，他便担任世界闻名的波士顿交响乐团的首席。

最最末了，还得用几句话谈谈作为室内乐合奏的参加者的低

音提琴。在室内音乐中，低音提琴的作用多半只限于充当低声部。然而，弗兰茨·舒柏特为小提琴和低音提琴而写的某些迷人的《二重奏》却很出名，在这作品中，低音提琴的音响使得这种出奇的结合具有一种惊人的美。在听者的意识中不由自主地就会想到流浪乐师偶而来到的德国南部的一些省份的农村景象。这两种在音域、手法和艺术性能等方面如此不同的乐器能够获得这样迷人的结合，应该归功于十九世纪初这位卓越的浪漫主义作曲家舒柏特的艺术天才。……

"弦乐器组"中所有乐器的表演艺术性能的一般特征就是这样。但是在现代交响乐队中，"弦乐五重奏"时常被当作"乐队中的乐队"使用。在这种情况之下，是指所有弦乐器的更多和更复杂的分奏（divisi），这分奏具有一种新的音质，因此尽管本来"集中"的五重奏变得有点"分散"，但音响却非常之美，造成了惊人地纤细的结合。俄罗斯和外国的许多作曲家都广泛地而且极富技巧性地运用这种复杂的分奏，但是这种手法的效果特别良好的运用，是在格拉祖诺夫的《第五交响曲》的慢板乐章、老车列普宁的舞剧《纳尔西斯与回声女神》、以及过早夭折的著名波兰作曲家梅奇斯拉夫·卡洛维兹的交响诗《斯坦尼斯拉夫和安娜·奥斯维采梅》之中。



第四章　木管乐器

现代交响乐队的第二组具有相当多样而丰富的表现力的乐器，应当说是木管乐器“族”。这些乐器在现代交响乐队中的意义是无庸置疑的，由于这些乐器拥有保持音响延续的这一难能可贵的本领，因此它甚至于也有胜过弦乐器的地方，例如它的音响的力量在一定程度上并不需要过分扩大乐器的数量。

木管乐器的技术和艺术手法并不那么丰富、多样和灵活。这首先与其音域有关，在木管乐器的谐和组合中，远非所有的成员都拥有超过三个完整的八度的音域。木管乐器不可能自由改变音响的力度，在音列的最高和最低的极端音级上，甚至于时常无法控制发音的质量。此外，就音响的相对力度来说，也不是所有的乐器都能奏出真正的“弱”音或者应有的“强”音，而且，在“强”和“弱”之间的音量幅度，实际上也非常有限，甚至恰恰是象征性的。木管乐器没有改变音响力度的充分自由，同它在发音本身的某些特点也有关系，因为木管乐器的发音比弦乐器需要较多的时间。在纯技术

的性能方面，或者在显然拥有的优越条件上，木管乐器都比弦乐器逊色；木管乐器相当不灵活，它所演奏的乐句结构也比较简单。甚至在其发音方法上，同弦乐器也有本质区别。如果说，所有的弦乐器至少都具有进行“多声部”演奏的能力，因而在这一点上可以说它是复调性乐器的话，那么，任何一个木管乐器由于在同一个时候不可能发出一个以上的音来，因而我们也有权为它取上一个同弦乐器相反的名字，叫它做“单声部”的或者说主调性的乐器。至于木管乐器的艺术表现手法和性能，我们毫无加以贬低的任何意图，但必须承认它的活动余地是非常有限的。甚至说木管乐器本身虽有多种多样，还是未能得以在弦乐器所能达到的某些音域中用上它们。木管乐器在很多方面同人声相似。象人声一样，它也需要用于呼吸上的一定空歇时间，因此，在运用木管乐器时，不论在任何条件之下都不能不考虑到这一极为重要的情况。但是，木管乐器虽然拥有它所特有的一类色彩，然而却未能在比较长的时间之内吸引住听众对它的注意。它很快地就令人感到“不新鲜”，很快地就把话“通统讲完”，因此，它开始令人感到厌倦，开始唱起老调子来。这样一来，木管乐器所固有的一切表现力，尽管有它的一定的优点，在时间上却有其局限，而且也比较不够壮美和较少有诗意。在弦乐器的陈述刚刚才开始滔滔不绝的当儿，木管乐器已经完全辞穷意尽了。由此产生了在运用“木管”方面的极大困难。为木管乐器写作的作曲家，应当充分发挥敏感和审美的才能，以免陷于单调乏味或者过分铺张，这种铺张足以使他的音乐完全黯然失色。这后一种特点尤其值得注意，因为每一种管乐器都分别具有十分丰富而多样的色彩，好象可以完全自由地随便加以运用似的。然而，同一类木管乐器在音响上的这种特点不但存在，而且

在任何适当的场合中都可以感觉得到。

现在的木管乐器组一共包括有四种基本的和两种补充的乐器，这些乐器相互之间的区别，不仅在于纯粹天生的素质，而且还在于其中每一种乐器所固有的性能和特点。所有这些乐器的艺术和技术手法长时期以来远非具有同等价值，但是由于日新又新地进行改良，已经差不多可以在平等的基础上加以运用。在过去的乐队中，也就是在十九世纪初叶以前的作曲家所使用的乐队中，木管乐器用得相当有限，而且并不总是一样的。随着管弦乐队更为精致的艺术手法的发展，一般说来木管乐器的性能也大为增强。一方面，木管乐器的数量明显地扩大，这自然也促使弦乐五重奏的编制的扩大。根据行家的看法，为了保持管弦乐队中的音响的平衡，弦乐器的数量同木管乐器的数量的比例，至少应当是三比一或者是四比一，另一方面，木管乐器的机械结构或装置，也明显地完善起来。长笛的出色的改善，基本上是由台奥巴德·彪姆所从事、并部分由他所完成的，这种改革逐渐应用到这一谐和组合中直到大管为止的所有其他乐器上去，而阿多尔夫·萨克斯在音响学上的大胆探索，则产生出一个全新的品种——萨克斯管，这在二十世纪的前三十年间获得了极其广泛的传播。然而，要是提一提随同某些木管乐器发生的一些只是并不怎么轰动的类似情况，倒是很有意思的。我们知道，在法国由于把"彪姆体系"应用到双簧管和单簧管上去，因此产生了这些乐器的两个原则上属于新型结构的变种，从那时候开始这些变种就有了一个"法国体系"的十分特殊的名称，或者，更常把它叫做法国式双簧管和单簧管。只有一个大管对"彪姆体系"表示"不在乎"的态度，因为它没有为这种风尚所影响，而"法国式大管"也没有得到普遍的承认和传播。

但是在这里指出这么一点是有益处的:一般说来,在包括木管乐器在内的管乐器的历史中真正兴盛的时期,其实很晚才开始。如果说弦乐器的充分发展完全是在十八世纪初叶的事情,那么整组木管乐器的逐渐完善却是在十九世纪,也就是当音乐家对技术和艺术的要求已经发展到无法抗拒的地步的那个时候。说真的,在这种情况之下并不存在任何"不怀好意"的反抗。简单地说,乐器制造名师在技术上的一点想法,还不足以解决在"木管"的机械和音响学方面的发展道路上所遇到的最难以解决的任务。而这方面的改善实际上直到现在也还不能说已经完成,不过这已经不是属于乐器构造本身的重要方面的问题,而只是牵涉到它的某些细节,例如,使某些颤音更便于演奏,增设某些新的"眼镜形装置"、"小滑轮"或者个别音键,使音乐进行的某些技术结构更便于表达。基本上所有木管乐器都可以说已经十分完善,因为不管是怎样一种最新装置,都不可能改变它的基础,而只能作用于某一个局部。

总之,木管乐器的谐和组合,如上所述,是由四个基本的和两个补充的、样式多少有点特殊的乐器组成的。长笛、双簧管、单簧管和大管一族的乐器属于基本乐器一类,而萨克斯管和萨鲁斯管一族的乐器则属于补充乐器一类。所有这些乐器,都是属于所谓宽口径乐器,也就是指这样一些乐器,它的直径较宽,管身也较短,而在发音方面则用到了许多位于最前列的泛音,在"八度分音"乐器上从第二泛音到第五泛音,而在"五度分音"乐器上则从第二泛音到第九泛音。八度分音和五度分音这两个概念,是指简单超吹的个别样式,在该基础音上的局部音列,通过增强气流压力和改变嘴唇位置或者用舌头压紧乐器"簧片"而获得。在八度分音的乐器上,这列音符合于"局部音列"的顺序排列,然而在五度分音的乐器

上，这列音只是按照奇数泛音的顺序排列。属于五度分音的乐器，只有单簧管及其所有“同种的”或者“同类的”一族乐器，所有其他的乐器包括长笛、双簧管、萨克斯管、大管和萨鲁斯管，都是八度分音乐器。至于说到现在各该乐器所采用的洞孔和音键的数目，这些细节已经是属于机械结构方面的问题。这里只需要说明一下，每一个乐器制造名师，每一个乐器厂家，最后，还有每一种乐器**体系**，都有它们各自为该种乐器所采用的数目。每一位演奏家通常都为自己选择了他认为是最好的或者是他所最熟悉的那种乐器“体系”。时常可以看到这样的情形，在管弦乐队中有一些年老的独奏家，仍然继续使用那种早已过时的、既陈旧且不完善的乐器。有时候，熟练掌握自己的乐器而且采用最新式乐器的演奏家，却用软木塞把那些无用的或者对他个人说来不很合适的洞孔和音键塞住不用。然而，所有这些都是个别的情形，音乐爱好者可能一点也不知道。但是，看来最好还是把现在已经接触到的一些“理论原则”理理清楚，显然以后还会不止一次地接触到它。

是不是还需要讲一讲“乐音”这一个概念在物理音响学上的定义呢？关于这一点，大家已经有所了解，因此这里要是再扯到这方面去，可能并没有什么意思。只需要说明一下，每一种乐器各有它自己的特殊**发音方法**，而这又是由**引起振动的物体**所规定的。如果说在管乐器上“发音的因素”是音孔的切面、单片或者双片的簧片、或者演奏者的嘴唇，而“引起振动的物体”则是吹出的气或者气流，至于“共鸣器”，则是关闭在乐器管身之内的、或者更正确地说，为管乐器的管壁所制约的空气柱，那么，根据这些极为重要的特征，所有的管乐器很自然地分成三种十分特殊的类型。第一类是带有“侧孔”的乐器，也就是所谓“用**嘴唇**发音的乐器”，它的拉丁文

原文 labia，就是“嘴唇”的意思。第二类是带有“簧片”或者“哨片”的乐器，也就是“用簧片发音的乐器”，它的拉丁文原文 lingua，就是“簧片”的意思。第三类是带有吹口或者“号嘴”的乐器，也就是“用号嘴发音的乐器”，它的法文原文 embouchure，就是“号嘴”、“吹口”的意思。在管身上钻洞或者把管道截短的方法，对乐器发音和音响色彩方面所起的作用实在不小。管乐器的管道可以是圆柱形的、圆锥形的，或者复合型的，即同时兼有圆柱和圆锥两种形状。如果管乐器的基本管身较短而宽，象绝大多数的木管乐器以及某些铜管乐器那样，那么，这就叫做带有“宽口径”的乐器，或者说宽口径乐器。如果基本管身较长而窄，象某些铜管乐器那样，那么，这就叫做带有“窄口径”的乐器，或者说窄口径乐器。

在记谱法方面，并非所有木管乐器都采用谱上音符与实际音高相一致的写法。在记谱法上的这些落后现象，是在某一乐器的发展和完善进程中产生的，而且在其实质上有着极深的根源，关于这一点，现在可以不去管它。在这里，只需要知道这么一点就很够了，那就是说，这种“非实际音”的记谱法是把乐器的声部记写在某一高度上，或者说写在某一个调上，而在读谱时却把它看成另一个高度或者另一个调，这就叫做移调。但是，有些乐器的读谱需要移上或者移下八度，但这仅仅是作为简化记谱的一种方法，因此不能算是“移调乐器”。真的，要是可以把这一乐器演奏的音符写在高于或者低于它的实际音高的位置上，那么，运用过多的加线又有什么意义呢？在这种情况之下，并不产生任何“移调”。这一乐器仍然位于同一个调的范围之内，保持了同样的调号，它写在另一高度上只是为了便于读谱。相反地，真正的“移调乐器”并不是写在实际读谱所用的调上，因此，它所用的调号同一般采用的调号并不相

符。在木管乐器中，中音长笛、小双簧管、抒情双簧管、英国管、单簧管的所有变种和萨克斯管，都是属于“移调乐器”。至于萨鲁斯管，除了倍低音萨鲁斯管之外，在交响乐队中都不采用，但它同萨克斯管一样，也是属于“移调乐器”。

象这样一种不按实际音高记谱的习惯，乍一看来的确相当奇特，但它却有十分有力的根据。当某些木管乐器还只是刚刚制成时，它的构造是非常不完善的。它们的音乐表现手法也非常有限，在极大多数的场合中，这些乐器或者是音域十分狭小，或者是无法用于管弦乐队所采用的所有调性之中。在很久以前的那个时候，乐器制造匠师还没有能够很好地熟悉有关乐器制造的一切奥妙之处，因此无法以最好的方式去克服这种或者那种障碍。在这种条件之下，乐器管壁上的洞孔和音键的数目和部位，完全服从于演奏者的手指的自然位置。因此，在技术方面这种乐器能够十分自如地奏出的只是基本的自然音列，虽然在其他方面它服从于所谓“二重指法”或者“交错指法”(doigtés fourchus)的某些特点。这种交错指法用于需要极为繁复而多变化的启闭音孔的时候，但它对发音的纯正和准确方面仍然无所裨益，而且在某些情况之下，甚至在采用最简便的音键之后，也还有许许多多最为重要的旋律结构无法奏出。这样一来，这种乐器就变成了仅只适用于某些在调号上不超过两个到三个记号的调子。当作曲家甘心顺应类此的条件时，是没有很大的必要去改变这一事实存在的情况的。但是一旦当管弦乐队的要求发展到当时的木管乐器已经无法给予满足时，从这时候开始，制造某种新的乐器就成为一种必要。解决这个问题的最自然和最简单的方法，是在完全保持洞孔和音键的既有布置方法的基础上改变乐器的尺码。在乐器构造方面的这一特殊习

惯，就所知道的，在远古时期就已存在，因此，一点也不奇怪，乐器制造师在进一步探索新的办法之前所想到的正也就是这一点。改变乐器的尺码但不触及其构造上所有机械结构，这种做法便于一下子就达到两个目的：乐器开始可以在所要求的调中演奏，而演奏者也毫不费力地多掌握了某些新的变种乐器。换句话说，一族乐器中所有变型乐器的乐谱写法，象原型乐器一样，在其外表轮廓上与该族所有乐器保持着完全的一致。同是这件乐器，随着给它指定的调，也就是随着它的新的尺码而转移，音响低于或者高于原型乐器，因此，为了使它的声部同管弦乐队的总的音响相符合，应当把它相应地记写在高于或者低于原型乐器的位置上。

这里最好再提一下，采用这种记谱的方法只是为演奏者着想，由于习惯和技能的关系，对演奏者来说，把记写的乐谱同相应的手指动作联系起来比把记写的乐谱同它的新的含义联系在一起要容易。这种情况可以说是一种“条件反射”，它能帮助演奏者掌握这类变型乐器。由于这些记谱法上的原因而采用高音谱号的地方，看来改用低音谱号更为合理。正如在前一情况中那样，在这里，给演奏者方便也是最重要的一点，当然，绝不应该忽略这一点。

要想揭开这种现象的“秘密”，非常简单，只要想一想：基本的原型乐器总是写在C大调上的。它的这种形式也就是能相划一的写法，它被用以作为基础，同时又是所有据以进一步计算的出发点。从这里现在就可以明白地看出，要判明“移调的指数”或者移调音程的大小，只有当它以相应的方式被表明出来的时候才有可能。因此，人们约定成俗地认为所有移调乐器毫无例外地都以小字一组的c音为其出发点，而“移调音程”的距离则由“移调指数”而算出。与这一移调指数准确符合的，正是应该在读谱时据以移

位的音程，而它的名称也就是产生移调的音级，则成为乐器的基本名称的一个部分。在绝大多数的情况下，现代管弦乐队的所有“移调乐器”都移下读谱。其中带有“小”字或者带有意大利文“piccolo”一词的乐器则移上读谱，而带有“低音”或者“倍低音”的名称的乐器，需要移下一个或者两个八度而读谱。这些乐器都拥有特别的名称，不需要另行指明，因为乐器本身的名称已经准确地把它确定下来了。

总而言之，整个木管乐器组一共包括有：长笛、双簧管、单簧管和大管这些基本的、完全独立的和有点各树一帜的四族乐器以及它们各自拥有的变型乐器、即与它们同出一源的那些乐器，此外还有补充性的萨克斯管和萨鲁斯管两族乐器，它们并不经常为现代管弦乐队所采用，在管弦乐总谱上通常给安置在它的最上方、位于以上提到的那些乐器的序列中。只有萨克斯管偶有例外，它在总谱上的位置有时给摆在单簧管之后。然而，另外也有一些作曲家把萨克斯管归入铜管乐器组，把它摆在小号与圆号之间，甚或摆在小号与长号之间的位置上，当然，这种做法无论如何是不符合萨克斯管本身的特点的，因为它并不是“用号嘴发音”的乐器，而是属于“用簧片发音”的乐器，这也就是说，它并不属于带有号嘴或者吹口的乐器，而是带有簧片或者哨片的乐器。

长笛　在现今所已知道的所有乐器中，长笛无疑地是属于那些历史湮远的乐器之列。“长笛”一词早为古代的人们极为广泛地采用，通常他们用这一概念泛指所有的管乐器，而不分别其本质属性和特点。然而，现代的长笛的真正的祖先，绝对不是象普通笛子、弗利季亚笛或者双管笛这样一些“品种”。所有这些乐器仅只是名叫“长笛”而已，实际上同长笛并沒有直接的关系。尖头笛或

者鸟嘴笛（flûte à bec）也叫做柔声尖头竖笛（flûte douce 或 flûte d'Angletterre），同长笛本身也沒有直接关系，但长时期以来一直被认为是现代的长笛的“唯一的眞正祖先”。在十七世纪中叶以前就已经非常通行的长笛的第一个变种——“尖头笛”，它的前身就是古竖笛——一根简简单单的小管子，带有“哨片”，管身有不多几个小洞孔，还有非常少数的几个音键。这种小笛子有个时期在民间非常风行，甚至现在它还有一个叫做“galoubet”的变种，在普罗凡斯极为人们所注意。长笛的另一个变种，一般叫做“斜式笛”或者横笛，无疑是古老的潘笛或者芦笛的后代，虽然这种关系可能已经是非常之遥远的了；长笛的这一变种，大约与“竖笛”或者“尖头笛”同时产生，它与后者不同之处是在于它已经不用“哨片”，但带有“侧孔”，或者“吹口”。很难说明，在音乐家特别喜欢竖笛并把它当作这族乐器的唯一的代表乐器而使用的那些岁月，这种横式长笛是怎样过日子的。但是无论如何，在十七世纪初，斜式笛已经坚决进行自我表现幷出而同它自己的对手进行不可调和的抗争。显然，斜式笛的优点很快地就被人所意识到，因为不然的话，它能那样坚决地采取攻势，而且几乎获得了同样广泛的传播，可就无法加以解释了。

在十七世纪中叶，斜式笛已经获得了普遍的好评，尽管尖头笛还是倔强地留在管弦乐队中，这斜式笛或者说横笛却走上了坚决发展和完善的道路。这后一种特点，也就是进一步发展的能力，竖笛显然幷不具备，因此，当它试图回到它昔日曾经获得过的地位上去而沒有结果的时候，它就悄然引退了，只是在当时的某些作品中才使人记起了它。现在，这种尖头笛只有在博物馆或者在古老乐器收藏家那里才能看到。

“横笛”的命运就不是那样可悲的。首先，绝不应当认为“横笛”继承了尖头笛的遗产。横笛早为当时的欧洲所熟悉，中世纪的诗人，象十三世纪末的威廉·德·马肖和十四世纪的一个外号叫做莫列尔的厄斯塔舍·戴桑普等，都曾赞扬过它和“杜赛那”——即尖头笛。这里并不需要随着横笛的发展道路一步步叙述下去。需要经历不只一个世纪的时间，现代的长笛才获得了必要数量的洞孔和音键，并在其构造方面达到完善的地步，在这方面主要应该归功于台奥巴德·彪姆。然而，在这方面真正的“最高荣誉”，无疑地应该属于英国人威廉·戈登，他最先研究出长笛的新的结构原理，但是他不善于把自己的想法付诸实现。彪姆采用了他的原理，从而不单是现代的长笛，而且一般说来所有现代木管乐器都因他而拥有了完善的机械装置。真的，长笛的机械结构之完善并不是一下子就产生的，当人们对乐器的机械改革的新观点完全取得优势之前，还经历了不少年数。

现在，为了便于充分了解往后的情形起见，应该谈一谈与“彪姆式长笛”最接近的前身，也就是所谓老式德国长笛。根据流行的传说，这种长笛大约在1667年左右在管弦乐队中出现，而且很可能是由吕里最先用于歌剧《伊西达》总谱中。在这后一情况中包含着一个有趣的细节，按照当时音乐家的看法，它说明了长笛传入西方的途径。根据最新的假设，认为横笛发源于亚洲。在中世纪，它通过斯拉夫国家而传入西方，在那里它以带有六个音孔和一个吹口的简单一段芦苇管的样式获得了普遍的传播。从那时候开始，德意志就变成了它的“欧洲发祥地”，它在所有欧洲语言中都获得了“德国长笛”的外号，就是直接从这种情况产生的结果。但是这种长笛并没有成为真正具有艺术性的乐器，它只是作为军鼓的形

影不离的伴侣而继续存在，经常用于当时的军队中。大家知道，这种古老的习惯一直保留到二十世纪初为止，看来它只是在最近一些时候才溘然消逝，当然，我们这样说并没有把巴斯克人住地包括在内，因为在那里，这种小管笛(txirola)和一种象铃鼓般的小鼓(soinu)还同时被采用，直到今天还普遍用于“民间娱乐演奏”中。“德国长笛”随后的际遇主要发生在法国，在这里，已经是在十七世纪下半叶，它恢复了当时它所失去的圆锥形管孔，变成为真正的管弦乐队乐器，又同竖笛一起一直被用以作为“音乐会”乐器。老式德国长笛以这种“经过改善”的姿态重又传入德意志，在那里一直存在到台奥巴德·彪姆加以改革时为止。老式德国长笛拥有相当巨大的音域，包括从小字一组的d音到小字三组的a音这两个半八度之间的所有半音音级。象一般所有管乐器那样，这种长笛的最低音级是通过乐器管身所约束的整个空气柱的振动而获得，而在下面一个八度中随后而来的所有半音音级，则是通过逐渐截短空气柱的长度而获得。这样一来，组成D大调自然音阶的所有音级，都符合于老式德国长笛的基本洞孔，至于所有穿插其中的“半音”音级，则须借助于所谓“二重指法”或者“交错指法”而获得。

这样说，老式德国长笛与“彪姆体系”的长笛之间的区别又在哪里呢？老式长笛的管孔拥有逆向锥形截面，其中直径最大的一端是长笛的“笛头”，最小的一端是它的“笛尾”。换句话说，管孔朝乐器的下端缩小，从而也就便于把手指摆在它的上面。彪姆基本上制定出音键系统，使长笛的音质和音准大为完善，至于说长笛因他而从逆向圆锥管孔变成圆柱管孔，可以确信，大约是在晚些时候形成的，这已经是在他的后继者手上的事了。此外，长笛音域的原

先限度也大为扩充，它的音域开始拥有三个完整的八度。但是"彪姆式长笛"不仅在改变管孔结构方面达到真正完善的程度。"彪姆体系"的实质是在于：彪姆用以作为他自己的盘算的基础的，并不是为排列音孔和音键的方便，而是"更好地产生共鸣的音响学原则"。与这种情况相适应，他准确规定长笛的尺寸，也即管身长度与直径的比例关系，而在此之后才开始考虑相应的机械结构。老式长笛的音孔非常之少，彪姆则加以扩充到演奏者的手指已经无法把它全部盖住。这种情况也就促使了极其巧妙的音键系统的产生，这音键安置在手指的下面，它使演奏者得以轻而易举地对付最困难的技术结构。真的，并不是所有一切都已获得彻底完善，在"彪姆式长笛"制成之后的那些年代，一直都在力图克服少数技术上的困难，在现代的长笛上这种困难还是照旧存在。然而，许多著名长笛演奏家在这方面所提出的建议只有部分地被采用，因此，直到今天长笛在其结构方面仍然未能消除某些非常令人不快的缺陷。但是绝不能由此而得出结论说，"彪姆式长笛"在某种程度上是名符其实地不完善的乐器。完全不是这样。实际上，现代的长笛几乎一切都能演奏，但是这里所说的"几乎一切"，只包含在长笛演奏技术上的那样一些如此不同一般的特性，至于某些无法演奏的颤音和特别困难的进行尽可以不去谈它。

二十世纪初，在德国曾经不止一次地尝试把老式德国长笛的逆向圆锥管孔同安排音键的"彪姆体系"结合在一起，马克西米里扬·史维德勒的"混合式长笛"，即以他命名的"史维德勒长笛"(Schwedler-Flöte)，是这方面的实验之一。在法国，相反地，人们借助于不同样式的管孔的结合，力求获得长笛最美妙的音响。法国的"混合式长笛"的头两节笛管有圆柱形的管孔，第三节则是逆向

圆锥管孔。大约在1922年间实行的这种设施，据说是著名的法国长笛演奏家路易-弗兰斯瓦·弗略姆首创的，但是这种做法有何种程度的正确性现在还很难说。目前更重要的问题并不在这里。现代的长笛由三个部分，或者说由构成一个整体的三节管子组成。长笛的顶上一部分叫做“笛头”，带有供吹气用的唇形音孔或者“侧孔”。在最新式的长笛上，这种侧孔的下端有一个塑成唇形的厚块。这一部分叫做“小嘴唇”，它可以使演奏时保持十分平稳，并可以防止过多的气流漏失。“笛头”的顶端用插塞封闭，这插塞借助于附着在它上面的木头盖子，贴紧向里推进到或深或浅的程度，一待位置完全正确时，乐器中所有八度发音就能绝对准确。长笛的中段时常叫做“笛身”，而下段叫做“笛尾”或者“末梢”。俄罗斯的演奏家把它简称为“节”或者“段”。音孔和音键就是装在这两段笛管上，而这些音孔和音键的作用乃是“过渡时期的长笛”的特征。制造长笛的材料多半用乌木或者椰木。现在用金属制造的长笛得到了最为普遍的传播，而且演奏能手也有不少采用玻璃制造的甚或银制长笛。木质长笛音响一般比金属长笛温柔、细腻，但是有关乐器的选择完全取决于演奏者本人的爱好，虽然在乐队中为了使音响得到最大限度的饱满和美妙，应该保持绝对一致，或者都用木质长笛，或者都用金属长笛，绝不应参差不同，这一点用不着多加说明想必很容易理解。

总而言之，“彪姆式长笛”向前迈出了如此惊人的一步，以至于“老式德国长笛”不得不让位给它。真的，主张采用“老式长笛”的人们总是抱怨“新式长笛”把老式长笛所固有的音响的一切美质全都被毁掉。这在一定程度上倒是真的。彪姆式长笛在音色方面同老式长笛的确有很大的差别。它的音响更饱满、鲜明和圆润得多，

基本上非常近似管风琴的主音管。反对彪姆式长笛的人们责难它缺少"长笛的音色"所固有的特点。然而，这个争论现在已经完全结束了。

现代的"彪姆式长笛"早已属于技术方面最为完善的管弦乐队乐器和独奏乐器之列。技术上最复杂的华彩进行，长笛都吹奏得出，而且在它那从小字组的b音到小字四组的d音之间包括三个完整的八度以上的宽广音域的整个范围之内，都可以吹奏得惊人地从容自如和外表上之灵活轻快。长笛的灵活性时常促使人们把它同松鼠相比拟，至于说长笛好象特别乐意沉溺于技巧性的演奏，这话尤其正确可信。长笛的声音象水晶般纯净，非常富于歌唱性和令人心悦诚服，虽然从"戏剧性"表现力的观点上说它是有点冷漠、甚或轻浮。然而所有这些绝不贬低它的美质，长笛的魅力是永不消失的。

长笛在十八世纪受到当时的人们那样热诚的欢迎，以至于有一个时期它变成了他们的日常生活中完全不可缺少的某种必需品。在十九世纪中叶之前，演奏长笛被公认为"好风度"的一种标志，象诗琴、竖琴或者钢琴一样，长笛很快地也作为戏剧演出的必然参加者而出现在舞台上。在俄罗斯舞台上，仅只在《聪明误》中长笛就出现过两次，一次是在清晨，在法穆索夫遇见丽莎在拨自鸣钟的时候用以作为一种音响效果，另一次是在夜晚，在法穆索夫家的舞会上当恰茨基和普拉东·米海洛维奇这对老朋友谈话的时候。象《聪明误》一样，谢立丹的闹剧《造谣学校》第一幕也以竖琴和长笛的简朴的二重奏作为开始……

但是，现在又该回到管弦乐队的实际问题上来的时候了。在这里，长笛的光荣任务是以其出色的范例而征服听众。拉莫在他

的歌剧«伊波里特与阿里西亚»(Hippolyte et Aricie)第五幕中引入了«夜莺咏叹调»，这是他的灵感的结晶之一。格鲁克在他的歌剧«奥菲欧»第三幕和«阿尔米德»第二幕中，在长笛音响上也达到了同样出色和美妙。这两个不同寻常的片段，使柏辽兹和格瓦尔特在他们各自的论著的几乎整个儿加以引用的篇页中热情横溢地进行阐述。可惜，拉莫和格鲁克的很多作品现在都太少演出，因此几乎只能在印就的乐谱或者专书上来观察它们。

伟大的古典作曲家海顿、莫扎特和贝多芬都对长笛的优点给予极高的评价，而且为它写出了不少动人的乐曲。在莫扎特手里，长笛"象征着音响的非一般人力所及的威力"，虽然它不适合用以体现令人震惊的热情，然而塔米诺的"魔笛"却能够驾驭大自然火和水的粗野的力量。它的甜蜜的曲调，绝大多数写在音响相当柔弱的中音区中，它总是翱翔在"铜管乐器"之上，缓和了铜管的刚硬的程度。

在门德尔松的«仲夏夜之梦»中的迷人的«谐谑曲»的末尾，可以听到长笛的低音区的柔和的音响，猝然奔出和疾驰的音符，造成一种丝绒般柔软的感觉。这些迷人的音响，描绘出神秘的生物仙人和精灵在夜晚到处奔驰的颇有生趣的景象。毫无疑义，正是上述这些情况促使里姆斯基-科萨科夫在他的«萨旦王的故事»中需要用声音以表现"野蜂飞舞"时，也想到采用长笛。

长笛在高超技艺表演上的可能性是人尽皆知的。几乎每一位作曲家都对长笛的这一特性作出了贡献，而且相当成功地达到了他们所预期的目的。这里只需要提一提贝多芬的第三号«利奥诺拉»序曲和罗西尼的歌剧«威廉·退尔»序曲中的大段长笛独奏，或者梅亚贝尔的歌剧«新教徒»第二幕的前奏曲。舒柏特为 1823 年

12月间在维也纳剧院(an-der-Wien)上演的赫尔明娜·封·车吉(Helmina von Chézy)的戏剧《罗莎蒙特》所配写的具有魔力的音乐中，长笛的音响可又多么迷人和美妙。

俄罗斯作曲家不止一次地使长笛居于他们自已作品中的重要地位，而格林卡在自己的两部歌剧中也是让长笛担任极为重要的独奏。例如，当柳德米拉被攫走时，神秘的和有点冷漠的长笛非常适合于表达歌剧的随后场面所有登场人物所陷入的那种呆然若失的感觉。相反地，在舞曲中，长笛则履行极其灵活的笛子所应履行的职责，它以其奇妙的纹彩名符其实地使入迷的观众得以大饱耳福。现在时常在电台演奏的舞剧《四季》中，格拉祖诺夫不止一次用到长笛，让它演奏技术复杂的音型，而柴科夫斯基在舞剧《胡桃夹子》的《牧童之舞》中，运用了三支长笛的奇妙的音响，这三支长笛组成的三和弦以其晶莹的色泽和迷人的魅力而征服听众。斯特拉文斯基在他自己的《夜莺之歌》(Chant du Rossignol)中，为长笛写了一段极其重要的华彩乐段(cadenza)，这段音乐在其困难程度上并不亚于很多其他广泛闻名的范例。在现代作曲家当中，特别喜欢采用长笛的，毫无疑义，是肖斯塔科维奇。可以用来作为例证的有他的《第六交响曲》第二乐章中的长笛独奏，还有在《第七交响曲》第一乐章中也相当巧妙地运用三支长笛——两支长笛和一支中音长笛——以伴随低音单簧管的大段独奏。这后一种结合形式就其中所包含的音响方面说来特别饶有兴趣：低音单簧管的深刻而极其富有表现力的音响同比它大约高三个八度的轻快的长笛的时隐时现的和好象打颤的音响相对照。普罗科菲耶夫也不止一次借助于长笛。在交响童话《别佳和狼》中，长笛的运用非常逗人喜爱。在这里，长笛代表“小鸟”，它以自己的“啁啾”而模仿小鸟的叫

声。为了达到特殊的表现力，某些现代乐队大师往往把长笛用于舞曲中。这方面值得注意的是普罗科菲耶夫在«罗密欧与朱丽叶»中和瓦西连科在«茨冈»中运用长笛的情形，在这里，长笛的音响特别文雅和精致。

总之，要一一加以阐述是完全不可能的。因此只能简要地开列一些特别成功和出色的例证。在«浮士德»中，当玛甘泪打开窗户把自己的热烈的爱情的秘密对夜晚的回声倾诉时，长笛的音列中较高音级的清晰的音响好象反映出星星的闪耀，这星星默默地以其苍白的亮光使神秘的万籁生动起来。比捷在«阿莱城姑娘»中运用了两支长笛的迷人的音响，而德彪西在«牧神的午后»中则交给长笛一段深挚动人的独奏，这在任何时候都是这一异常美妙的乐器所能达到的表现力的极限。在模仿“大自然音响”的艺术中，长笛可能在现代交响乐队中是不可匹敌的。在斯克里亚宾的作品中可以找到这方面的出色例证，长笛在单簧管的谐和配合之下，参加了他的«第二交响曲»和以“神诗”闻名于世的«第三交响曲»的“飞禽音乐会”。

然而，关于管弦乐队中的长笛可以不必再谈下去了。在室内乐中，长笛的采用也同样是多种多样的。这里只需要说一说，为长笛而写的或者有长笛参加演奏的作品，数目就有几千个；大约从横笛在交响音乐中出现的最初的日子开始，作曲家就经常要长笛为之效力。巴赫格外注意使用长笛，他为长笛写下的并非仅只一部动人的作品。他的备受赞誉的«西西里风格曲»，两百多年来就是不会减色，更不会枯萎。它既是那样清新，又具有无穷的表现力。真的，在长笛演奏的音乐中这样的珍宝并不多，但是只要有一个就足以使这件乐器的美质流传千古。

技巧性的音乐，情形有点不同。长笛演奏名家为自己的乐器写作了极其大量的作品，他们在这方面最卖力气。毫无疑义，在音乐本身的绝对质量方面，所有这些作品并不具有同等价值，有的比较好一些，有的却稍差一点，但是从"纯技巧"观点看来，这些作品无疑地达到了应有的高度。一般说来，很难想象长笛可以达到怎样的技术高度，但是在这方面要想获得一个即使是最肤浅的概念，只要提一提两部这样的作品就可以了。其中一个是老一辈长笛演奏家，当时在彼得堡皇家剧院的著名独奏家艾尔奈斯托·居勒的作品，另一个则是在不久以前死去的莫斯科音乐学院教授弗拉吉米尔·茨宾的作品。这两部不大的小玩艺——《蝴蝶》和《谐谑曲》，都是为的克服唯有他们的乐器才便于克服的各种实际困难。在长笛演奏家当中这两部小品是非常广泛驰名的，因此并不怎么难于听到熟练掌握自己的乐器的长笛演奏家亲自演奏这两首乐曲。

但是，要充分沥述欧洲各民族音乐生活中采用长笛的情况，不能不再提起它那多种多样的活动中的一个方面。问题在于长笛的清彻的和有点冰冷的音响极其便于描绘大自然的音响：小鸟的啁啾和微风的长叹，以及一般说来所有特别天真和富于田园风味的东西，还有所有在其外部世界同人的内心世界如此美好地结合在一起的一切事物。这种情况使作曲家得以把长笛广泛地运用在某些专为轻快的女声——花腔女高音和抒情性花腔女高音而写的作品中。在类此因著名意大利女歌唱家的录音而极为广泛闻名的场合中，女声和长笛分明竞相克服技巧上的困难，而且通常这两种"乐器"都达到应有的高度，绝对不想抑低某一方所拥有的但不利于另一方的那些优点。

现在，为了结束有关长笛的这番叙述，只需要还说明一下，在交响乐队中通常把长笛写成两个声部。后来，当作曲家的要求增多了，而力求用新的色彩以丰富管弦乐队的音响的意图变得愈来愈坚决的时候，第二长笛就时常为短笛所代替。这种情况很快地就导致专为短笛而设的第三声部的建立。但是，正如一般在这种情况之下所常见的那样，滥用乐器的情况起初是用第三长笛以替代短笛，然后才建立独立的第三声部，因为有了短笛的同样具有独立性的第四声部存在。简言之，在现代的歌剧、舞剧乐队和交响乐队中，得到普遍认可的情况是：两个或者三个长笛声部，并附加了第三或者第四的短笛声部。但是这第三声部多半用了两种乐器，根据需要而分别换用。采用四个长笛但其中可能代之以一个或者两个短笛和一个中音长笛的做法，现在已经不复存在，虽然有一个时期，当作曲家热中于过分扩大乐队编制的时候，这种情形并非少见。

在一般长笛的变种中，最为人们广为采用的是短笛，其次是中音长笛。如果在长笛的这两个变种之外再加上一个低音长笛，那么长笛全族就有了最充分和完整的形式。长笛的所有变种，或者说长笛一族的所有变型乐器，都是按照“原型”乐器的模样制成的，但只是在其尺寸方面有别于“原型”乐器，因此在其音响高于或者低于“原型”乐器的音域的相对位置方面也有所区别。

随着管弦乐配器法艺术的发展，很自然地需要发音比基本乐器高一个八度，或者说比谱上所记高十二度的这样一个声部。就所确实知道的，过去的作曲家已经采用过短笛(flauto piccolo)，它的名字指的是古竖笛的意思，相当于竖式尖头笛(flûte à bec)的一个缩小和截短的变种。横式短笛本身只是在十八世纪下半叶

当乐器制造名师试图把横式长笛的优点移用于管身相应缩小的乐器上时才开始出现。可惜，这种努力并没有获得成功，甚至当"横式长笛"在彪姆的手上获得蓬勃发展时，它仍然毫无进展。由于这个原因，短笛音列之被截短，直到今天仍然遭到十分公正的指责，而且，现代"彪姆式长笛"的复杂机械装置既然未能全部装入尺码如此有限的乐器管壁之上，看来它还将永远遭到指责。短笛的古老的和不很确切的名称——flaute piccolo，虽然很快地就被意大利人用一个更为确切的名称——octavino 所替代，但是无论如何，这名称所指的还是长笛的这一变种，而且直到今天仍然为管弦乐队所采用。

短笛　短笛是"普通"长笛的第一个和最常见的变种。短笛的音响比普通长笛高一个八度，在管弦乐队中，通常用以加强或者扩展原型乐器上方极端的八度。短笛声部的记谱比它的实际音高低一个八度，因为要不是这样就会被大量的加线搞得真正眼花缭乱。短笛的唯一的特征是在于，它的音域中的下面一段音列，缺少三个最低的半音音级。其他各方面——它的技术手法同普通长笛完全一样。

短笛的音响，特别是在它的上面一段音列中和在强奏时，特点是极其尖锐、刺耳、甚至于粗鲁，而在它的下面一段音列中，相反地却极平淡微弱，出奇地缺少某种轻声(piano)歌唱的表现力。换句话说，除了最低的一些音级之外，短笛的音域包括了管弦乐队音列的最高的极限，它实际上是人声绝对无法唱出的。这样说来，短笛在管弦乐队中的职责，基本上是在普通长笛的音列的最高八度中以加强长笛声部，而就其本质而论，短笛乃是一种装饰性的乐器。充满温暖、真挚和深厚感情的旋律进行，短笛几乎是无法演奏的。

短笛主要用在乐队的全奏中，在这里，短笛——不过在这时候人们却时常称它为小长笛——的尖声嘶叫，多半用以促成总的音响的辉煌灿烂。古典作曲家对短笛的这些自然美质给予很好的评价。他们只是在偶有的场合和在要求整个管弦乐队具备最紧张的音响力度时才用到短笛。贝多芬在他的《爱格蒙特》的结尾和《第五交响曲》的终曲中，正是把短笛用于这样的场合之中。

然而，在现代为短笛而写的音乐已经相当之多，它的活动范围很大，运用短笛的某些情形不但足资楷模，而且值得极力称许，甚至于鼓励。眞的，还在不久以前，对短笛的看法却不是这样，人们认为它的音响是如此尖锐和粗鲁，因此只适合用于某种隆重的军队行列或者不可遏止的疯狂的狂饮场面。根据这种见解，学者们并不主张在交响乐队中采用短笛，而作曲家们，果然不出所料，则继续坚持他们自己的探索，力图尽可能丰富看来是“不幸”的乐器的这一艺术手法的范围。的确，起初是歌剧作曲家作出了很多有价值的发现，过了一些时候，交响音乐作曲家也步其后尘。不过，这个问题不需要再深入下去。只要再说明一下，采用短笛的奇妙的范例，在李亚多夫的绝妙的《俄罗斯民歌八首》的《舞曲》、格拉祖诺夫为戏剧《犹太王》配写的音乐中牧童演奏的旋律以及哈恰图良的舞剧《加亚涅》的《阿伊沙的觉醒》中都可以看到。威柏在《自由射手》中曾经用过两个短笛，而在稍晚一些时候比捷在歌剧《卡门》中当一大群小孩冲上台来模仿士兵的队列操练时也同样用过它。

采用若干个短笛的情形极为少见，采用两个当然不算在內。在阿诺尔德·玄堡的作品中可以看到这样一个例子。他在他自己的《古尔列之歌》中用上了八个笛子，每种各四个，他所以要这样做，大概并不是因为他果眞需要这样的结合，主要只是由于他落入

了自己为自己布置下的那种极其荒谬地滥于扩大乐队编制的圈套。加勃里埃里·彼叶尔涅在舞剧《西达利莎和萨吉尔》中应用六个笛子，情形却有些不一样。他把这些笛子用于最多种多样和最意想不到的结合中，使长笛和短笛轮番进行演奏；他分明特别看重长笛，造成了令人想起古老的排箫(syrinx)的那种感觉。

不管这有多么奇怪，但自古以来却早已成为习惯的是：人们喜欢把短笛的音响同某些打击乐器，例如同三角铁、小军鼓、钹和大鼓结合在一起。类此的乐器结合在莫扎特的时代普遍地被称为"土耳其音乐"，而且相当广泛地为管弦乐队所采用。例如，梅亚贝尔不止一次把这种乐器组合用于因"噼啪歌曲"而闻名的小歌曲中，因此遭到某些批评家特别是谢洛夫的非常不客气的挖苦和嘲笑。另一种可能也是较常见的情况，是把短笛同普通军鼓结合在一起，在缺少军乐队的场合下用以代替它。格里爱尔在舞剧《青铜骑士》中就是这样运用短笛的。

短笛的音响要是运用得恰到好处和正是时候，可以使乐队更加辉煌、有力和响亮，这种说法如果可以认为是正确可信的话，那么同样也应该相信，过多采用短笛却容易破坏"可被允许的界限"。伟大的古典作曲家使用短笛都很有节制，而且十分审慎。新的时代很自然地扩大了在管弦乐队中采用短笛的可能性，这方面俄罗斯古典作曲家留下了一系列出色的范例。那么，可以再提一个例子作为上面已经提到过的范例的补充：柴科夫斯基在戏谑舞曲《茶》中同样成功地运用了短笛，在这里，这小长笛的尖叫声特别有趣。正如大家所知道的，这首"中国舞曲"是舞剧《胡桃夹子》中的最后一首嬉游曲，而且作为组曲的一个组成部分，在音乐会和无线电广播中特别时常演奏。

中音长笛　普通长笛的第二个变种叫做中音长笛。里姆斯基-科萨科夫最先采用这一乐器，他力图通过中音长笛的音列中那一部分较低的、在长笛的音响中如此迷人的音级以丰富管弦乐队的音响。现代的中音长笛拥有同普通长笛完全一样的"理论上"的音域，只是它的调音比原型乐器低一个纯四度，在总谱上记为G调。因此，它的最美妙和最有价值的低音区，包括了小字组的一大段和小字一组的下半段。中音长笛的音列的下方一段，有点象管风琴八呎音管——弦乐音色音管(salicional)的音色，音响特别柔和悦耳。采用中音长笛非常成功的场合，在里姆斯基-科萨科夫的«基捷日城的传说»、拉威尔的舞剧«达夫尼与克罗埃»以及古斯塔夫·霍尔斯特的«行星»中的一首由他取名为«土星»的乐章中都可以看到。老车列普宁也相当重视中音长笛。在他那始终贯串着最精致的乐器组合和音响的典雅的管弦乐配器法中，中音长笛用得非常恰到好处。在他的舞剧«纳尔西斯与回声女神»中，有一段中音长笛的美妙的独奏是相当出名的。斯特拉文斯基有时候也注意到中音长笛。最最有趣和音响辉煌的这方面的例子，在他的«春祭»中，也就是在这出轰动一时的舞剧的一段标名为"少女游戏的秘密——沿着圆圈走"的乐曲中可以看到。在最近这几十年来，很多欧洲的作曲家也用到中音长笛，而且在他们的作品中还可以看到运用这一种在现代交响乐队中还很少见的乐器的非常成功的范例。例如，法国作曲家加勃里埃里·杜邦把中音长笛用在他的一出东欧完全不熟悉的歌剧«安塔尔»之中。在另一位法国作曲家雅谷·伊培尔手上，中音长笛的音响也用得非常之美。他在自己的音画«港湾»中，更确切地说是在其中标名为"罗马——巴勒摩"的这一乐章的开始处，用上了这一罕见的乐器的低音区。

在英国，这种长笛叫做"G调低音长笛"，它同普遍采用的这一变种乐器完全相同。在不久以前，也有人用过F调中音长笛，它比记谱低五度，但是由于它的大小和重量都极其难以对付，已经不再为人们所采用。

低音长笛 最后，长笛的末了一个变种，叫做低音长笛或者阿尔比西笛（albisifon）。这种乐器是五十多年前由米兰的长笛演奏家阿贝尔阿尔托·阿尔比西（A. Albisi）在1910年制成的。根据查理-马利·维多尔所证实，1900年巴黎世界博览会上展览过一种定音比普通长笛移低八度的"低音长笛"，但是可惜的是它的最低的一些音级非常难于演奏。相反地，阿尔比西的低音长笛却是结构相当灵巧的乐器。这种长笛的笛头套入乐器管身成为字母"T"上半部分的样式，笛头上有着从两旁封闭的切口和演奏者用以吹气的"侧孔"，这音孔完全根据长笛制造的法则制成，但它是横向摆着的。在乐器的主要管身附有一些洞孔和音键，而在笛身的上端还有相当大的涡形装饰，管身象竖笛一样朝下。说实在的，这种补充性装置正使得在演奏时有可能采用这一乐器。

过了一些时候，在德国出现了低音长笛的一个新的变种，其外形同阿尔比西笛已经沒有任何共同之处。这种新型的低音长笛力求在演奏时保持普通横笛的位置，因此它那带有供作吹气之用的侧孔的顶端部分就成"钩"形弯折。这样一来，由于有了这一"弯钩"，不但可以使低音长笛得以保持斜的位置，而且可以免除由于乐器的尺寸关系而必不可少的那种涡形装饰。

低音长笛的更完善的范型——C调低音长笛（Bass-flute inC），是1930年在英国制成的。这种长笛整个儿用金属做成，管身象阿尔比西笛一样朝下，但不是成为直角，而是构成了斜角，因

为它的"笛头"的构造有些不一样。在这种情况之下，演奏者拿起乐器时象普通长笛一样稍稍向右下方倾斜，同时象横笛一样通过一般制成唇形的吹口吹气。涡形装饰相应地缩短了低音长笛的尺寸，而它的整个机械装置，又完全保持"彪姆体系"，这样，任何长笛演奏家就都能使用这种乐器。

低音长笛或者阿尔比西笛的音域在乐谱上位于小字组b音到小字三组的f音或f#音之间，其实际音响比记谱低一个完全八度。虽然低音长笛的设计基本上为的是向下延伸到普通长笛的最低八度以下的音区，然而，它的音列的上段在音质上是相当成问题的。直到现在我们所知道的采用这种乐器的唯一的例子，根据阿尔弗莱多·卡谢拉在他的《现代管弦乐队技术》(La Technica dell' Orchestra Contemporanea)一书所记述，那是在李嘉图·赞多奈的一出于1914年在都灵剧院上演的歌剧《弗兰切斯卡·达·利米尼》之中。低音长笛的音响比普通长笛低八度，它的作用在很多方面同中音长笛相近似，也就是赋予管弦乐队一种在音列的某些最低八度中的"长笛音色"。大家知道，长笛音列的下半部分的特点，正是在于它在音响上特别优美，因此很容易想象得出位于管弦乐队音域的"深处"的这些音级所具有的眞正的魅力。

双簧管 木管乐器组的第二族乐器，是由双簧管和它所拥有的数量众多的一切亲族组成的。在乐器史上，双簧管几乎从远古时代就已为人所知。在古希腊，它的名称叫做阿乌洛斯管(αὐλός)，是希腊人最喜爱的乐器之一，成为牧人和一般音乐爱好者所使用的一种眞正属于民间乡村生活的乐器。据传说，发明这一乐器的是弗利季亚的音乐家雅克尼斯。根据希腊神话所记载，这一值得注意的事件发生在公元前一千五百年以前，那时候吕底亚王教会

了自己的儿子萨蒂尔吹奏阿乌洛斯管，而萨蒂尔又把这种艺术传授给奥林波。平达在他的最后一首《阿波罗神殿女祭司颂歌》中，把阿乌洛斯管的发明归功于帕拉达，并断言是她发明了“梯比亚笛”，准备在珀修斯砍下米杜萨[1]——被杀死的唯一的蛇发女妖——的头之后用以模仿她那被激怒的姊妹的叹息，我们知道，米杜萨拥有神效的力量，可以使所有看到她那非常可怕的但同时又非常迷人地漂亮的脸孔的人都变成石头。奥维德确信发明阿乌洛斯管的是米涅瓦[2]，并竭力主张这最高荣誉应该归属于她。但是普路塔克认为发明“梯比亚笛”的应该是阿波罗，因此把它同三个音乐家的名字——雅克尼斯、萨蒂尔(Satyr)和奥林波(Olympus)联系起来，完全是牛头不对马嘴。他说，阿波罗不但会弹基法拉琴，而且会吹梯比亚笛，特尔斐[3]的阿波罗塑像就可以作为证据，在那地方的阿波罗像被塑成这样：他用右手执弓，左手是格丽斯(Graces)三女神[4]，其中一个弹里拉，另一个吹阿乌洛斯管，中间一个吹排箫。然而，阿普列乌斯对阿波罗作出了应有的评价，并认为如果雅克尼斯也不能算是“阿乌洛斯管”的制造者的话，那么仍然应该把他尊为一种新型管乐器的发明者，而且是这种乐器的第一位著名演奏者。顺便说一说，阿普列乌斯在《弗罗里特》中记述了一则著名的神话故事，说到萨蒂尔化名马尔西伊同阿波罗比赛吹奏阿乌洛斯管，经缪斯判定胜利属于前者。被对方傲慢无礼所激怒的阿波罗，就把马尔西伊吊在松树上，并剥下了他的皮……

[1] 米杜萨(Medusa)系希腊神话中三个蛇发女怪之一；珀修斯(Perseus)系希腊神话中的英雄，根据神话，他斩下了米杜萨女怪的头。——译者注

[2] 米涅瓦系罗马女神，手艺和艺术、学校教师和医生的保护神。——译者注

[3] 特尔斐系古希腊的城市，阿波罗神庙的所在地。——译者注

[4] 希腊神话中象征青春、美丽、欢乐的三个女神——译者注

然而，莫如把双簧管产生的历史中的所有神话部分搁置一旁，并假设这双簧管——带有两片簧片的木管乐器——的出现纯粹是偶然的。最容易不过的是叫人相信现代的双簧管是根据最简单的芦笛的模样制成的，这芦笛或者在笛管上吹奏，或者通过在乐器管壁上挖出的侧孔，或者通过装在笛管上端的带有适当的哨片的尖头嘴而吹奏。笛管上很快就穿出一些音孔，用来改变音的高度。

在当前的情况之下，我们并不必要老是跟着历史走，也别去照管古希腊的阿乌洛斯管的完善情况。一个世纪一个世纪不断轮番交替地过去，终于有一天真正的双簧管出现了。但是，在这一乐器存在的最早一些世纪，它绝非总是用一整块木头凿成的。有些人用芦苇做材料，而另一些人则用接骨木树的挖空的枝条。埃及人用大麦杆，而亚历山大❶的居民则用荷花。特维（底比斯）❷的居民为这同一目的宁愿采用骡骨或者山羊骨，他们在骨头上极富艺术性地挖出或者凿出适当数量的音孔。卡尔里马赫同时还天真地断言，米涅瓦女神正是第一个用小鹿的脚骨来做她的“梯比亚笛”的。西徐亚❸人用鹰骨或者�骨做出自己的乐器，而在邦贝❹发掘出来的梯比亚笛则用象骨凿成。弗利季亚人最早开始用黄杨木做乐器，并把它取名为“贝列辛特”。用以制造阿乌洛斯管或梯比亚笛的如此大量的材料，充分说明了这一乐器在希腊人、罗马人和埃及

❶ 埃及地中海沿岸的城市和主要港口，位于尼罗河的三角洲上。马其顿王亚历山大建于纪元前332—231年。——译者注

❷ 古埃及中王国和新王国（«百门的特维»）时代的首都。——译者注

❸ 古希腊作家对纪元前七世纪——公元三世纪居住在黑海沿岸草原各个部族的总称。——译者注

❹ 意大利那波里近郊的古城。于公元79年被维苏威火山的爆发所掩没。——译者注

人当中之广为流行。古老的阿乌洛斯管是一切宗教节日不可缺少的用品，它用以参加各种音乐比赛，这种比赛在托勒致王朝❶末期极为风行，古代的某些神明都拥有这种乐器。简言之，古代世界对双簧管的这一前身极为重视。只是在基督教产生和传播的时代，人们才不再注意到它。随着多神教的消逝，古老的“阿乌洛斯管”或“梯比亚笛”也就消声匿迹。

在中国，也有一种同欧洲的双簧管非常相似的乐器。但是中国的双簧管——双喇叭，❷多半用金属制成，它的哨片是如此之柔韧，演奏者可以把它整个儿含在嘴巴里。这种乐器的声音格外尖锐刺耳，用这种乐器演奏的音乐在欧洲人听来总觉得极其难忍。在近东，这类古老的阿乌洛斯管变成了簧片乐器，这种乐器阿拉伯人叫做“查姆尔”(zamr)，菲拉赫人❸叫做“查尼尔”，波斯人直到今天还把它叫做“佐尔呐”。在印度有一种双簧管，叫做“那加沙拉”，它的音色既象双簧管，又象单簧管。现代欧洲的双簧管存在不超过三百年。

在这里非常有趣的是可以看到，阿拉伯人的“查姆尔”在其构造上同欧洲的双簧管有很多共通之处，因此完全有理由肯定地说，现代的双簧管的族谱可以直接追溯到阿拉伯的查姆尔。如果试试看再进一步深入到远古，那么也不难确定，阿拉伯人的查姆尔的出源，乃是从弗利季亚传入埃拉多斯❹的古希腊阿乌洛斯管，音乐史

---

❶ 托勒致王朝或称拉哥斯王朝。纪元前305—30年希腊文化末期统治埃及的王朝。——译者注

❷ 原文音译为双喇叭，即指唢呐。——译者注

❸ 菲拉赫人主要居住在西亚和北非各阿拉伯国家。——译者注

❹ 埃拉多斯(Ellados)是希腊国家的现在正式名称。——译者注

上在某一个时候曾经认为埃拉多斯就是乐器的"摇篮"。这些乐器正是从这里开始传遍地中海东方各国，然后又传入西欧，并在现今的意大利、西班牙和法国南部定居下来。

原始状态的双簧管在欧洲出现，正如以上说过的，是在不超过三百年之前。例如，后期中世纪有某些作家时常提到它，为它取了各种不同的名字。但是不管双簧管的名称如何，长时期以来它有着六个变种，而且形成了完整的一族。在那个遥远的时代，双簧管一族受到音乐家和听众的极大欢迎，而用双簧管作为管弦乐独奏声部，这种演奏总是获得它完全理所应得的成功。把双簧管用以作为不多几个独奏乐器之一，这种热情在吕里的作品中就有所反映，他的乐队之所以显得过分不胜重负，正是由于这双簧管的音响所致。稍晚一些时候，起先是巴赫，差点漏过了，还有他的同时代人拉莫，他们都非常迷恋这种乐器。但是真正具有技巧性的运用双簧管的例子，可以在亨德尔的作品中看到，亨德尔留下了许多著名的典范作品，其难度甚至连现代的双簧管演奏家也会感到棘手。在那个时候，双簧管的音响同它现在的音响完全不一样。它的声音非常尖锐、有力而响亮，当时管弦乐队中没有一件乐器可以与它相提并论，而就其音响的力度上说，只有小号可以同它相比。很难说双簧管的音响到底有什么东西能那样吸引当时的人们，然而这一乐器在当时的音乐中真正起了主导的作用，这却是不容置疑的事实。亨德尔为双簧管而写的技巧性作品的任何片段，都可以证明演奏家是如何解释他们那个时候的双簧管的。

但是这里所说的现代双簧管是什么呢？如果再一次回到现在所叙述的基本对象上来，那么必须说明的是，现代的双簧管，作为一种"木"管乐器，它的构造比单簧管要简单得多。双簧管的管身

挖成圆锥形，它的管口不大，呈小漏斗型，或者说呈百合花型。在乐器管身上钻有一些音孔，并用音键加固，这些音键的配置并不很复杂，在很多方面同长笛上的音键配置相近似。双簧管拥有超吹的所有音级，因此，象长笛一样，它也是属于“八度分音”的乐器。双簧管所用簧片，或者说它的“哨片”，乃是两片互相紧密配合的芦苇薄片，时常叫做“双簧”。演奏者吹出的气流，正是通过这两片构造并不复杂的簧片而进入乐器的。在两片苇片的当中，形成了一条窄小的孔道，或者说“裂缝”，它的大小一般不超过一粒小扁豆种。这两片苇片在其相对的末端用丝线扎牢在一个小金属管上。这个小管子象只“无帽钉”，也呈圆锥形，它连同套在它上端的苇片，一同插进乐器管身的上方。演奏者用嘴唇含着簧片，或者说含着双簧管的“哨片”，吹出所需要的气流，而演奏者的嘴唇连同苇片就成为一种“振动器”，这振动器由于管道呈圆锥形，因而使双簧管的音色变得有点尖刺和锐利，这种音色特点很容易加以缓和。这样一来，演奏者可以使双簧管的发音柔和、富有表情和温文优雅。由此可见，控制自己的嘴唇的艺术以及控制苇片的艺术，就产生了“音质”，而如果不把双簧管的构造特点计算在内的话，这音质的色泽、丰实和美在很大的程度上取决于演奏者本身。由于双簧管的簧片并不很大，而这苇片又极为细薄和易于感应，演奏者在吹气时，即使有一点点感到局促，都会影响到音响的美质。因此双簧管属于那些十分“难以侍候”的乐器之列，而双簧管演奏者在任何时候都必须小心警戒，因为在演奏时他只要有些微疏忽，或者是过度疲劳，总会在乐器的音响特性上反映出来。双簧管演奏者一点也不放松双簧管的这一特点，总是力图使双簧管音响的美质经常保持在应有的水平之上。

双簧管的声音带有一点鼻音效果，虽然它也非常富有表现力、易于令人信服又具有满腔热情。它的音域一般是从小字组的b音或者 $b^{\flat}$ 音开始，一直向上伸延到两个半八度。这样一来，现代双簧管音列中的最高音级，可以达到小字三组的 f 音、g 音、有时候到 a 音。但是应该公正地指出，这些音级在音响上有点稀薄和微弱，无论如何不应该把它用在极富表现力的旋律乐句之中。在技术方面，现代所有精妙之作，实际上双簧管都可以演奏，不过，在它自己的声部中纯粹旋律性的如歌的进行越多，它也就越加喜欢拒绝技巧性的演奏。然而，这并不是说，技术本身并非双簧管所擅长。完全不是这样。双簧管可以完全得心应手地克服任何性质相当复杂而奇妙的一切音型，但是它对此并不特别感到兴趣。对它说来，"歌唱"和在可以用自己的声音去揭示人的感情的一切底蕴、特别是揭示女人所感受的感情的底蕴时进行歌唱，是要舒服得多。在这方面，双簧管是没有敌手的。至于说到双簧管的技术手法，它仍然是高音比低音容易得多。"跳进"和"连音"对它说来都特别方便，象大管一样，这些手法都是所有"双簧"乐器最富于表征的一个特点。

古典交响音乐作曲家海顿、莫扎特和贝多芬，在自己的作品中广泛运用双簧管。他们往往交给双簧管担任富有表情的独奏，但是从不违反他们那个时候已经确立的原则，既不扩充也不加强双簧管的声部。在上述作曲家使用的管弦乐队中，双簧管分成两个独立的声部，加入木管乐器的六个或者八个声部的组合。从瓦格纳开始的新时代作曲家，曾将双簧管声部的数目增加到三个独立声部，并附有一个第四声部的英国管。俄罗斯古典作曲家，象格林卡、柴科夫斯基和里姆斯基-科萨科夫等人，其他的就不提了，都抱

定一般的观点。通常他们采用两个双簧管，而在相当扩大的乐队中，则用上三个。这后一种情况主要是指里姆斯基-科萨科夫和他的最亲近的追随者的作品而言。比较晚期的所有作曲家，以及现代苏联作曲家，在自己的乐队编制中都信守已经确立的原则，从不力图扩大双簧管声部的数目而损及其他更“明亮”的乐器——长笛和单簧管。

在歌剧乐队和交响乐队中，双簧管现今能做些什么呢？正如我们所已经知道的，双簧管的音色天生带有一些鼻音，效果很象牧笛或者苇笛。双簧管的真挚感人和富有表情，沒有一件乐器足以与它相比，它在表现技术性花彩上之精确，一般说来也是令人赞不胜赞的。格列特里说过：“双簧管是在痛苦的乌云中闪耀的一线希望”；这话十分正确。一切令人深深激动的真诚感受，都可以由双簧管强烈地表达出来，但是双簧管的音响色彩太过于突出也太重于感情，这在极大多数场合中就限制了在管弦乐队中更广泛地采用它的可能性。格瓦尔特说过：“双簧管首先是一种标示特性的乐器，无论在音色上，或是在技术手法上，它都沒有足够多样的变化，以便长久吸引住听众对它的注意。正是因为这样，作曲家从来也不为它写大型的音乐会独奏曲”。这番话也十分正确，虽然正是这种惊人的特点，使它得以即使是在简直只有几个小节、甚至只有几个音的情况下出现时，也会引起人们对它的特别注意。双簧管从来不想在长时间保持住听众对它的注意这方面去下功夫，却时常能够产生印象深刻的效果。它的表现力不需要用过多的话语就能表达出来。

为了证实刚才所说的这一点，这里从著名的管弦乐作品中选取几个例证。在贝多芬的《第九交响曲》的《谐谑曲》(Scherzo)乐

章的迷人的三重奏中，双簧管结合其他的管乐器一同演奏一段充满田园的纯朴风味的曲调，这音乐谁能忘怀？在贝多芬为《爱格蒙特》所写的配乐的《间奏曲》中，双簧管的音响几乎同样富有表情，但方式已经完全不同。在这里，整个管弦乐队用来作为伴奏，但是双簧管独奏的作用并不因此而有所削弱，它同样地突出，同样地真挚感人。

在专为舞蹈而写的音乐中，双簧管无比从容地完成交托给它的任务。双簧管演奏由不断反复或者断断续续的音符同非常连贯的音符出奇地交织组成的旋律结构时，音响特别美妙。在这一方面，在罗西尼的歌剧《威廉·退尔》第一幕的“六人舞”(Pas de six)和梅亚贝尔的歌剧《恶魔罗柏特》第二幕的“五人舞”(Pas de cinq)中，双簧管的音响都很迷人。斯卡季阿罗夫的歌剧《阿尔马斯特》中《波斯进行曲》的三重奏，充满了真正的美，这是为两个按平行四度进行的双簧管而写的。可惜，这出歌剧现在只在亚美尼亚上演，但是歌剧中的这一片段时常在电台或者音乐会上演奏。在肖斯塔科维奇的作品中，双簧管的音响同样真挚感人和足够令人叹服，比如说在他的《第五交响曲》的《广板》乐章中就是这样，至于说柴科夫斯基，也许并不需要提到他。双簧管的音响同他的音乐感非常接近，他相当常用这一乐器的音响。柴科夫斯基采用双簧管的最令人难忘的情形之一，在他的《第四交响曲》的第二乐章中可以看到，他的早期交响曲《冬日的冥想》就不待赘言。双簧管独奏在格林卡的《伊万·苏萨宁》中，在达尔戈梅斯基的《水仙女》中，以及在里姆斯基-科萨科夫的《雪娘》中的双簧管的“痛苦呻吟”中，都格外富有表现力。

双簧管的明晰、清新、响亮和有点尖锐的音响，在乐队中总是

吸引住人们的注意。因此完全可以使双簧管从总的合奏中分离出来，并担负独奏者的任务，因为它的音响即时就能吸引住人们对它的注意。任何一件管弦乐器都无法以更大的纯朴和坦率来表达双簧管所便于和所能够表达的东西。双簧管的音响极其酷似牧笛，它使听者在想象中产生了直接联系到乡村景色的印象。在《威廉·退尔》第一幕中，双簧管正是起了这样的一种作用，而在贝多芬的《田园交响曲》的《谐谑曲》乐章中，它的音响还更富于描声绘影的特点。

但是双簧管的音响，不管它在描绘上的性能如何，它能够使人为它那动人的表现力和真挚而感到震惊。在这种情况下双簧管的直率达到了罕有的程度，这方面的例子并不少见。这里只需要提一提柴科夫斯基的《黑桃皇后》，其中在同丽莎的内心感受相联系的一段音乐中，双簧管的表现力达到了它所能有的最大极限，还有在梅亚贝尔的《新教徒》第四幕末尾的某些动人的篇页，在这里，作曲者使双簧管替代不省人事的瓦连蒂娜说话。双簧管的演奏使人想起瓦连蒂娜的充满激情和热烈哀求的歌唱。而在里姆斯基-科萨科夫的歌剧《沙皇的未婚妻》第二幕柳巴莎咏叹调"格里戈利，我究竟等到了什么！"中，双簧管的音响又有多么悲伤，又是多么无法形容的痛苦。在威尔第的歌剧《阿伊达》第三幕的一段二重唱中，也就是当阿伊达热切说服拉达米斯离开尼罗河岸同她逃回她的祖国埃塞俄比亚时，双簧管的音响又是多么恳切、多么曲意奉承……在柴科夫斯基的《钢琴协奏曲》的一段感人至深的双簧管独奏中，或是在卡洛维兹的交响诗《斯坦尼斯拉夫和安娜·奥斯维采梅》的"安娜的爱情主题"中，从双簧管的音响中，都可以使人感到一种惊人的真挚和温柔的美。格里格采用双簧管的一个同样极其迷人的

范例，也不能不谈。他交给这一乐器演奏挪威民间舞曲的一个非常美妙的曲调，“在双簧管掌握下”这曲调听来简直令人心醉。这双簧管表达得如此直率和美妙，也许沒有一件乐器能够与它相匹敌。双簧管的音响正是在格里格的《挪威舞曲》中显得格外动人和完美。

在结束有关双簧管的这番叙述时，提一提格林卡对双簧管的评语，倒是很有意思的。他说：“双簧管在音调之准确和手法之丰富上是最好的一种管乐器。是引到弦乐器的一个过渡。在自然音中非常有力且富于表情。双簧管的温柔的八度是从 A 到 A。再高则成为一种叫喊，再低则像鹅叫一样。但是在少有的特殊场合中，双簧管的低音也可能对自己有好处”。这一个明智的鉴定无意中成为俄罗斯作曲家专为双簧管而写的所有音乐作品的准绳。为了对管弦乐队采用双簧管的情形能有一个即使是最笼统的概念，未必需要罗列出几乎所有一般由俄罗斯古典作曲家写成的作品。因此只要提一提《叶甫根尼·奥涅金》中的“写信场面”，在这里不但非常广泛地应用双簧管，而且从各种不同的观点加以解释。

英国管 在双簧管的所有变种当中——这些变种实际上现在留下的并不多——，最广为流传的是英国管。英国管赢得了作曲家和听者对它的特别狂热的爱好，现在它那样受到人们的注意，正如两百年前抒情双簧管成为众所瞩目的中心那样。

英国管的历史极其少有“传闻”，然而这历史中却有某些细节非常饶有兴趣。谁发明英国管，音乐史无法确知。只是人们确信它的族谱也象双簧管那样，可以上溯到一种叫做 Pommer 的古老的牧笛，或者更正确地说，叫做中音古牧笛。木管乐器的这种古旧的样式——Pommer 或者bomhart——，属于芦笛一族。在中世纪

中我们即将谈到的那些年代里，这古牧笛有着各种不同的大小，其中一种叫做“中音古牧笛”，相当于巴赫时代的中间音域的乐器。这种“中间音域”的乐器相当于古老的管弦乐队中的中音小提琴(haute-contre)的声部，而在巴赫的作品中时常叫做双簧猎管(oboe da caccia)或者“猎角”。起先，中音古牧笛的尺码相当之大，笛身成钝角曲折，但是在十八世纪中叶，好象为了更便于演奏起见，曾弯成镰刀形。这是在当时定居斯特拉斯堡[1]的贝加摩双簧管演奏家约翰·帕连德斯为它所进行的“改革”。这一乐器有了这种镰刀形的新样式，很象大约与此同时期在英国极为风行的“猎号”。

这样说来可就产生了一个疑问：现代英国管的这一个古老的名称是从何而来的呢？首先，完全可以确定这一件乐器既不是“英国的”，而且也不是名符其实的一种“管”。它的名称的由来是一个有趣的文字游戏的结果。而在管弦乐队中这又根深蒂固地用以指明中音双簧管。古老的钝角形中音牧笛，法国人叫做 cor anglé，就是“弯曲的号角”的意思，其中的 anglé 一词读出来正巧成为 anglais，即“英国的”意思。这两个不同的词眼读出来却几乎感觉不出其中的区别，很快地，这 anglé（弯曲的）一词就为 anglais（英国的）一词所代替。至于到底是哪一个有学问的人想出了这样一个好主意，当然完全无法确定，但是那时候的人一致认为在巴赫时代极为风行的这种叫做双簧猎管(oboe da caccia 或 di caccia)的“镰刀形号角”，应该叫做“英国管”。

稍晚一些时候，当管弦乐队日益需要用到其他别的乐器时，接着这“镰刀形的号角”也用上了。著名的法国双簧管演奏家和乐器

[1] 法国东部的城市，位于阿尔萨斯地区，是下莱茵省的行政中心。——译者注

制造名师菲德烈·特列柏"弄直"了古老的双簧猎管，使它具有现代的样式，并对它进行了所有已经为普通双簧管所接受的一切改革。但是英国管在其外表样式方面同普通双簧管有很大的区别。它比双簧管要长得多。它的簧片稍稍宽些，而且附加有一段稍稍弯曲的小金属管；它的管口也不是百合花形的，而是梨形的。这最后一点使英国管接近于抒情双簧管，并使它的音响带有一种曾经由柏辽兹那样诗意地加以阐明过的美。他说："英国管的音色不象双簧管那样尖锐。象双簧管一样，英国管也不承受愉快活泼的乡村曲调。它同样未必能够表达断肠的怨诉，表现剧烈的痛苦对它说来几乎也是不可能的。这是沉思的、有点忧郁的、瞑想的和相当高尚的音调，在这方面它便于赢得应有的注意。它的音响隐含着某种完全被遗忘的、模糊的、遥远的特点，这就使它在需要使听者深受感动或者使听者内心唤起往昔的形象和感情时，或者当作曲家想要触动听者的温柔回忆的隐秘的心弦时，显得比其他所有乐器更为可取"。

柏辽兹自己非常精确地感觉到英国管的音响的这一特点，他在他的《幻想交响曲》的《慢板》乐章中不止一次地采用了它的富有表情的歌唱。象"在田野谈心"中，小伙子们的声部和姑娘的声部相互对答一样，英国管移低八度模仿双簧管的旋律进行，而在这之后，在乐章的末尾他又一次使基本主题片段重现。这时候，只留下了孤孤单单的英国管一件乐器，而它的每一次进入又为仅有的四个定音鼓的沉闷的轰隆声所打断，余下的整个乐队完全默不作声。象这样把它"遗忘"和好象"抛弃"在乐队中的手法，总是造成了某种非常遥远的、被忘却的、几乎是悲伤的孤单的感觉。这个旋律要是不交给英国管而交给其他任一乐器演奏，那么它所能拥有的表

现力，同乐队的这一惊人美妙的声部所拥有的表现力相比较，恐怕连四分之一都够不上。采用英国管的这一个绝妙的范例，是在他的交响曲中经作者标明为“田野景色”的乐章中遇到的。

但是，现在完全有理由稍稍回过头来，谈一谈以先未能及时讲到的有关英国管的一些特点。正如从以上所述已经知道的，作为中音双簧管的英国管管身长于普通双簧管的程度，也就是它那音响比普通双簧管低一个纯五度的音域所要求的程度。因此，英国管的音列是从小字组的 f 音开始，一直延伸到小字二组的 $b^{\flat}$ 音，但是最美妙动人的是它的低音区。高音区中位于最高五度音的界限之内的一些音，完全失去这一乐器所固有的那种魅力和美。它的梨形管口使英国管的音色稍稍得以软化，而音键的机械装置则使英国管有权成为现代管弦乐队中技术十分完善的成员之一。然而，英国管并不怎么喜欢运用这种权利。从它那若有所思和倦慵冥想的音响特性看来，富于表情的歌唱对它说来总要比技巧性的或者不管是怎么样的活泼进行都更合适些。归根结蒂英国管从来是不负所托的，但是，要是运用到这一乐器而不感觉到它的天生的性能，这样的作曲家却是蹩脚的。

首先，绝不应该忘记，英国管一向同牧笛有联系。英国管产生的历史可以证明这一点，而英国管本身也使人引起同样的感觉。因此，只要举出三个例子就足够说明问题。在这些例证中，英国管用以模仿阿尔卑斯山的号角声，为的是可以模仿得完全令人确信不疑。舒曼在他的«曼弗雷德»中，为了引起安谧中又带有神秘或者茫然的忧郁的感觉，运用英国管在乐队中演奏一支好象从远处传来的阿尔卑斯山的小调。瓦格纳在«特里斯坦和伊索尔德»中，由英国管担任一大段独奏，在这里也象在舒曼的«曼弗雷德»中一

样，必须再现出阿尔卑斯山牧笛的音响。最后，在罗西尼的一首经常演奏因而非常出名的《威廉·退尔》序曲中，英国管在乐队的伴随之下奏出令人神往的牧笛旋律。不过，沒有任何乐队伴奏的英国管的过于长时间的独奏，听起来很容易感到厌倦，而且归根结蒂，尽管它的声音有多美，几乎还是不能忍受得了的。

然而，管弦乐队中的英国管的艺术性能，绝不限于它在模仿“牧笛”方面的擅长。在充满抚爱、溫柔、诚挚纯朴和富有表情的东方曲调中，英国管的音响格外动人。在俄罗斯作曲家的作品中，英国管用于这一目的的极为广泛。在鲍罗丁的《伊戈尔王》的波罗维茨女郎的奇妙合唱中，有很多地方应该归功于英国管的眞摯歌唱。在歌剧《霍万希那》的《波斯女郎之舞》中，或者在舞剧《胡桃夹子》的《阿拉伯舞曲》中，英国管的音响留给人们的印象几乎同样鲜明。在所有这些例子中，英国管只是用来作为主题的第一次陈述，之后它的旋律进行就转交给管弦乐队的其他乐器演奏。采用两支英国管的十分有趣的情形——古典作曲家也曾经这样用过——，在当代格鲁吉亚作曲家格里戈利·基拉泽的交响诗《干杰吉里》(Ган-дегили)中可以看到。

英国管并不是一下子就钻进歌剧乐队和交响乐队中来的。它最初是在 1769 年意大利出版的格鲁克歌剧《阿尔切斯特》中出现。在法国，人们知道英国管这一乐器，看来是在 1779 年之后的事情，只是到 1808 年它才第一次用于大歌剧院 (Grand Opéra) 乐队之中，那时候是由当时著名的双簧管演奏家奥古斯特-古斯塔夫·福格特在查理-西门·卡台尔的歌剧《亚历山大在阿培尔》(Alexandre chez Apelle) 中演奏它。在那个时候，英国管还是镰刀形的，它的性能十分局限，而音响却特别富于诗意和充满热情。格林卡在写

作《鲁斯兰与柳德米拉》第三幕中的一首在后来非常著名的拉特米尔咏叹调时，他所注意到的正是英国管的这种古老的样式。近来，英国管的这一段充满热情的独奏在大剧院里是用古老的镰刀形乐器演奏的，通常由现在已经去世的弗尔兰多·台西多列担任演奏。这段旋律之所以开始用现代已经"弄直"的英国管来演奏，不仅仅是因为镰刀形英国管已经绝迹，而且还因为这件乐器的最后一个演奏者也已经死去，而在他看来，经过改良的英国管的音响是过于尖锐又沒有表情。

现在，英国管在管弦乐队中总是根深蒂固地用以作为双簧管族的第三个声部。管弦乐队的这种编制完全可以用三管编制"大型"交响乐队的名称而加以确定。但是从这里绝不应得出结论说，在别的场合中就不能采用英国管。相反地，在任何场合中，特别是当作曲者需要用到这种富有表情而且极有说服力的音响时，可以把它用以作为一种"补充性"的乐器。在瓦格纳之前的古典作曲家完全不把英国管用在交响音乐中。在格鲁克之后英国管在剧院里很快地就为自己赢得了十分牢靠的地位，而且还留下了那样一些现在看来只能说是大胆的和非常值得注意的范例。梅亚贝尔极富于创造性地运用了英国管。他不但把英国管用来作为独奏，而且还用于管乐合奏中，有时候，比如说在《新教徒》的第四幕中，还造成了异常美妙的音响效果。阿列威在他的一出不久之前改名为《红衣主教之女》的歌剧《犹太女郎》第四幕伊利阿查咏叹调的前奏中，最早第一个使用两支英国管。现在，在最近代的作曲家的作品中，已经很难看到在乐队中不用英国管的例证。通常英国管总是如此突出，因此很容易认出它来。在威尔第的歌剧《奥赛罗》第四幕开始处，当黛丝德蒙娜开始唱《杨柳之歌》这最后一首咏叹调之前，英

国管的声音特别富于表情和诚挚感人。

协奏曲从不采用英国管。有时候，英国管也用于室内乐合奏中，贝多芬为两个双簧管和一个英国管而写的两部著名的《三重奏》，就是这方面的例证。然而，应该承认，英国管在芬兰作曲家西贝柳斯的交响诗《图万尼拉的天鹅》中的演奏，可以说是管弦乐队中采用英国管的最饶有兴味的范例。在这部作品中，英国管担任非常富有表情的独奏，自始至终贯串整部作品。西贝柳斯并不害怕赋予这一乐器以"音乐会演奏员"的意义，而且就其实质说来，显然获得了很大的成功。他的交响诗在其音响之美妙和音乐内容之深刻等方面，都极富于魅力。德沃夏克运用英国管的方式则稍有不同。他也让这一乐器担任大段的独奏，模仿古老的黑人摇篮曲的曲调，而且由于有了弦乐的伴奏，因而达到了无比亲切和音响的巨大表现力。这个例子是在他的一部众所熟知和音乐会经常演奏的《第五交响曲》——《自新大陆》的慢板乐章开始处。现在，当德沃夏克的所有交响曲已经全都为人所熟知的时候，《自新大陆》交响曲是它的交响乐创作的最后一部，因而开始称它为《第九交响曲》。除了以上提到的《幻想交响曲》中的一个例子之外，柏辽兹还找到了一个口实借以极富于表情和深刻动人地采用英国管。这个例子就在他的序曲《罗勃-罗伊》之中，在这里，英国管的独奏把技术摆在当时从所未闻的重要地位。这一个片段用竖琴伴奏，在演奏上的困难之处是在于极高的音级，这些音级甚至用现代的乐器来演奏也不是那么轻而易举。而在里姆斯基-科萨科夫的《西班牙随想曲》中，当开放的和阻塞的圆号，开头在近处后来又从远处与英国管相呼应时，这英国管的声音可又有多么美妙！这种诗意的呼应，我们知道，可以遇到不止一次。但是，要是作曲者还想再把它多重

复一两次的话，那时候它恐怕就会完全失去它的这种惊人的美。鲍罗丁在他的交响音画《在中亚细亚》中对英国管的出色运用，完全符合于柏辽兹的精确评价，在这里，英国管用以表达草原的谧静和辽阔。顺便说一句，在这里也可以对这一乐器给予稍稍不同的解释。再简单不过的是想象为行商队的匀调的行进和东方的佐尔呐管的懒洋洋的音调，这是由一个赶骆驼的人那么成功和适时地吹奏出来的。

当然，有关英国管的叙述还可以无穷尽地进行下去，因为这件乐器真的就是这样。它不但把听众引进令人感动的过去的回忆，而且在任何时候都不让听众把它忘掉。为了对这一个出色的管弦乐声部多作一些介绍，这里还要再举两个很好的例证。其中一个出自李亚多夫的手笔，也就是在他的美妙的音画中按照故事的构思叫做“女妖在睡觉”的那一个地方。在那么简短的进行中才穿插进去那么少的几个音，而用这小小的一段曲调却要述说那么多的内容，这的确是不可多得的。另一个例子是现代保加利亚作曲家马林·戈列米诺夫写的，这是英国管的一段没有伴奏的孤零零的独奏。这段进行就在舞剧《红炭舞女郎》中，这舞剧的名称在保加利亚文中指的是在烧红的炭火上跳舞的女巴蕾舞演员的意思，这种舞蹈具有罕见的快速和美妙的特点。红炭舞女郎跳舞的日子一年当中只有一次，这个奇怪的习惯源出自远古，也许学者们直到今天还无法查明它的起因。

抒情双簧管　在巴赫时代极为普遍采用的双簧管的另一个变种，叫做抒情双簧管，或者说“次高音双簧管”，它的发音比普通双簧管低一个大三度。它的管身比普通双簧管稍大，但比英国管稍小，它那略呈圆形的管口象只大苹果的样式，古时候一般称它为

Liebesfuss。这样一来，抒情双簧管的音响就显得特别柔和而富有表情。大概就是这一个特点引起了巴赫的重视，他非常喜爱这些乐器的和声效果，时常使两个抒情双簧管同两个古老的英国管或者两个在当时叫做 oboe da caccia 的双簧猎管和谐地结合在一起。特别富有表情地运用这类乐器结合的最卓越的范例之一，在《圣诞节清唱剧》中的"第二天"开始处可以看到。巴赫运用两个抒情双簧管和两个双簧猎管，音色非常调和，无疑地他还力求再现风笛的极为优美的音响，有如"佛罗伦萨的写生画家硬要长笛或竖笛演奏者（pifferari）在圣婴耶稣的马槽前演奏一样"。

抒情双簧管在它经历这么一段极为兴盛的时期之后，在十八世纪中叶就已完全消声匿迹，只是在过了一百五十年之后，也就是在十九世纪末当人们想要准备恢复巴赫创作中的管弦乐音响时，才重又用到了它。

现代的抒情双簧管仿照普通"法国式"双簧管，样式全部经过了改良，而这种"经过革新的样式"应该被看作是一种十分完善的乐器。现在它拥有一般双簧管所拥有的从乐谱上小字组的 b 音或 $b^{\flat}$ 音到小字三组的 f 音或 a 音的这样一段音域，它的定音是定在 A 调上，正如以上所说过的，它的实际音高比谱上所记低一个大三度，从小字组的 $g^{\#}$ 或 g 音到小字三组的 d 音或 $f^{\#}$ 音。抒情双簧管的位于两个低的八度音程直到乐谱上小字三组的 c 音之间的这一整段音列，音响非常美妙动人。巴赫在他的大合唱和清唱剧中交由抒情双簧管演奏的感人最深的篇页中，正是时常用到它的这一段音域。

奇怪的是绝大多数热心探寻"新音色"的现代作曲家，对抒情双簧管却丝毫不感兴趣，他们好象并没有发现这乐器的许多惊人

的美质，而这些美质本来是可以成功地运用到他们自己的乐队中去的。然而，刚在不久之前某些作曲家还能把抒情双簧管用到现代大交响乐队中去，并让它担任许许多多富有表情的独奏。德彪西最早把这乐器引用在《春之舞》中。后来，理查·施特劳斯在《家庭交响曲》中也用到抒情双簧管，最后，拉威尔在《包列罗》舞曲中也用到它。在俄罗斯作曲家当中，只有一个瓦西连科决心运用两支抒情双簧管，并将其美妙的"二重奏"用于自己的舞剧《罗拉》的一首极其精致的舞曲之中。但是这一出色的"管弦乐上的情势"已经是在本世纪最初三十年间产生的。

小双簧管 小双簧管，或者说小海克尔管（pikkolo-Heckel-phon），是威廉·海克尔制造的，用以代替英国管，曾为瓦格纳引用在《特里斯坦和伊索尔德》第三幕第一场中，它的音响比英国管高一个八度，顺便说一说，这一乐器的声部也是以此命名的。法国的音乐家对双簧管的这一变种的判断稍稍有点不同，而且时常把它同两种彼此之间非常相象、仅只在簧片的构造方面互不相同的管笛，即风笛（musette）和牧笛（hautbois pastoral in A^{b}）混为一谈。不管是风笛，或者，更不用说牧笛，在现代管弦乐队中从不采用，而且就其实质说来，这二者同小双簧管也毫无共同之处。真正的法国小双簧管定音定在 E^{b} 调上，同 E^{b} 调小单簧管一样，它也专门用以参加军乐合奏，而在这合奏中它通常用以代替同它十分相像的 E^{b} 调最高音萨鲁斯管。这件乐器的音域从乐谱上小字组的 b^{b} 音一直延伸到最高的 F 音，而它的实际音响还要高一个大三度，从下方的 d^{b} 音到上方的 a^{b} 音。据维多尔所说，这小双簧管仅只一次由法国作曲家保罗·维达尔用于他的一出当时曾在巴黎"大歌剧院"上演过的歌剧《彪贡德》（La Burgonde）中。

上低音双簧管　上低音双簧管，有时候也叫做低音双簧管，是在二十世纪初才仿造出来的。它的定音比普通双簧管低一个八度，在管弦乐队中极少采用，它的尺码非常之大，簧片成竖起的"C"形。当乐器制造师还在制造上低音双簧管时，演奏家就曾正确地预言它将充当双簧管和英国管一族乐器的稳固的、经久不变的低声部。在这样一些条件下，上低音双簧管真的可以成为簧片乐器组合中的一种"联系环节"，更牢靠地把双簧管同大管联系在一起。然而，实际上完全不是这样一种情况。甚至到 1904 年，当海克尔把它加以改良并改名为海克尔管时，上低音双簧管还是未能得到流传。这种新样式的上低音双簧管多出了几个音级，下方两个，上方一个，其实际音响从大字组的A音直到小字二组的 f 音为止。这件乐器的构造同普通双簧管完全相符，但是它的外表样式更象大为扩大的抒情双簧管，或者，更正确点说，倒象带有稍稍压扁的球形管口的小海克尔管。这种在管口形状方面的重要改变，使乐器的音响得到必要的软化，因而比上低音双簧管更丰满、更富于表情。看来，上低音双簧管最早是由英国作曲家弗列德利克·德留斯用于他在 1908 年间所写的《舞蹈狂想曲》中。在这部作品中，吉里埃斯采用他自己所爱用的实际音高记谱法，用G谱表和F谱表记谱，从总谱上看来，他把这上低音双簧管用作乐队的歌唱性声部，而且还使它成为相当复杂和相当发展的声部。过了很久之后，加勃里埃里·杜邦在他的歌剧《安塔尔》的某些舞曲中，也采用这上低音双簧管，自此之后，这一乐器好象就这样退出管弦乐实际应用的范围之外，未能在乐队中牢固地定居下来。

海克尔管的遭遇稍稍要好一些。就所知道的，海克尔管是海克尔应理查·施特劳斯之请求而制成，施特劳斯原想把它用在他的

《莎乐美》和《爱列克特拉》中。然而，施特劳斯从来没有为他自己所维护的乐器(protégé)写过一段多少比较象样的独奏，多半是把海克尔管当作双簧管族的一个普通的管弦乐声部使用。很难解释施特劳斯对他自己引进管弦乐队的这一件新乐器何以会抱着如此无所谓的态度，但是只可能这样假设，海克尔管并未能满足施特劳斯的要求严格的志趣，辜负了他的高度的寄望。在理查·施特劳斯之后，他的最亲近的同时代人、追随者，以及象马克斯·封·什林克斯及其《莫洛赫》和歌剧《蒙那·利莎》那样的仿造者，都极少采用海克尔管。通常头脑非常清醒的维多尔，曾预言上低音双簧管将会有远大的前程，他认为"有朝一日当人们想要把这一族的所有乐器结合成为一个整体，并使它在乐队的正中央同圆号十分邻近的地方成为巨大的、几乎是寻衅性音响的核心时，它必然会成为一个出色的低音部"。这个任务在相当大的程度上并非以海克尔管为主的双簧管族所能实现，而是依靠在爵士乐队中产生出来、而且由于爵士乐队而获得了极其狂热的传播和发展的萨克斯管族加以完成。我们一点也不想贬低海克尔管的优点，然而应该指出，萨克斯管要是同英国管、单簧管和大提琴的音响结合在一起，在这方面却是更有价值的一个管弦乐声部。它的力量、易于随应的特性以及便于同"铜管"的音响相结合的能力，更不用说同"木管"和弦乐相结合了，使它博得了巨大的声誉和最为广泛的传播，而这一点它完全是依靠它自己的非凡的艺术表现力、声音的美和极其惊人的技术技巧上的性能而获得的。

最后，双簧管的这最后两个变种，——小双簧管或者说小海克尔管，音响比普通双簧管高一个大三度，而海克尔管或者说上低音双簧管，它的音响则比普通双簧管低一个八度，它们都是在二十世

纪初才仿造出来的。这二者都是预定用来加强双簧管的两个极端声部，而且从这一个观点说来它还得到了很大的成功，虽说在管弦乐队中这两件乐器几乎沒有得到任何方式的传播。然而，海克尔管比小双簧管得到更多的认可，虽说它也不具有它的制造者那样期望它能够具有的那种富于特性的音响色彩。

单簧管　木管乐器族的第三个代表为单簧管，是属于这一个组合的最年青的成员。单簧管大约在1700年产生于德国，也就是当约翰-克利斯朵夫·登纳改良古老的法国牧笛“沙路莫”(chalumeau)的时候。登纳是一个旋工的儿子，他为当时的木管乐器制造出某些变种，在这方面达到了极大的技巧。登纳在1655年生于来比锡，十七世纪末就离开故乡迁居纽伦堡。他在改良牧笛方面的最早的一些尝试，是在1680年间进行的，要是非常著名的法国音乐史学家亨利-马利-弗兰斯瓦·拉孚阿所做的这一个假设是切实可信的话。但是，英国史学家艾登·卡斯认为单簧管大约是在1690年出现的，然而最好是这样设想，在现代单簧管产生的最初二十年，只能说是试图改良古老的牧笛，并找出一条正确的道路，使乐器的进一步发展有所遵循而已。因此，可以十分正确地假设，已经具有现代乐器的所有基本特征的第一个单簧管，是在1701年间出现的，而它的进一步发展和完善的历史也应该从这个时候算起。

在单簧管产生的历史上，并非沒有争执和受屈。登纳毫无疑问地是用当时在法国的管弦乐队中大为风行的法国牧笛“沙路莫”来进行实验的。而意大利人却肯定地说，法国的牧笛起源于直到今天在意大利仍然叫做“恰拉美拉”(Ciaramella)的古代意大利牧笛。这种说法是否属实，已经属于别的问题，但是不能不承认“恰拉美拉”在其构造上同一种作为单簧管的眞正模型的乐器却有很

多共通之处。因此大概可以这样假设：法国牧笛"沙路莫"，就是经过改良的意大利的"恰拉美拉"，而这后者本身也是源出自一种古老的牧笛。这牧笛产生的历史可以溯自远古，源出自古埃及的牧笛"阿尔古尔"(arghûl)。但是与此同时绝不应这样设想：登纳用来进行实验的就是在德国叫做"沙尔美"(Shalmei)的那种牧笛，而十七世纪在法国把它当作"双簧管"使用时却错误地称做"沙路莫"(chalumeau)。

在远古时代叫做"双管式单簧管"的这种古老的牧笛，只用单簧片。它的发源地在埃及，虽说这"双管式单簧管"在印度也同样闻名，在这里它无疑地是在西方的影响之下产生的，因为正如库尔特·扎克斯所正确假设的，在印度以东很少看到带有单簧片的管笛。在突尼斯和摩洛哥，这种"原始的"民间管笛直到今天还可以在阿拉伯柏柏尔人的流浪乐师和咒蛇者手中看到，他们把它叫做卡沙普或卡斯巴和查夫伐克或查伍阿克（根据阿拉伯文读音而定）。大家知道，在印度本地的咒蛇者为了把蛇从地洞里或者篓筐里唤出来并叫它"跳舞"，直到现在还是吹的这种"双管式的单簧管"。那些变戏法的幻术家的这一古老习惯和他们所使用的管笛本身，都是年代极其久远的，当然，完全无从确定这种"双管式单簧管"传入印度的时间。但是在欧洲，把牧笛分成"带有单簧片的牧笛"，(主要是指"沙路莫")和"带有双簧片的牧笛"的"沙尔美"两类，看来只是在十七世纪中叶方才发生。例如，阿尔列·封-东默尔在他的《音乐辞典》中已经直接把"沙尔美笛"说成是"带有双簧片的"管笛，同时却避而不谈"带有单簧片的"管笛。

这样说来，单簧管的雏型很久以来就具有低级状态的"民间管笛"的样式，其外形象支圆柱形的小管子，这种普通的管子或者带

有从芦苇削成的颤动的簧片，或者带有系在鸟嘴上的单个的簧片。登纳的功绩可见就在于他把古老的法国牧笛“沙路莫”改成单簧管，并使它在近十七世纪末时具有双簧管的形状。至于说“沙尔美笛”是属于带有“双簧片”的管笛，在这里这一问题并不具有决定性意义，因为毫无疑义更晚后的改良也应估计在内。

真正古老的法国牧笛“沙路莫”是由整块木头制成的，通常用的是黄杨木。这种牧笛的管身钻孔多半是圆柱形的，而在乐器上端装有一个特殊的“鸟嘴”，细薄的苇片或者“簧片”就固定在这鸟嘴的斜切面上。这种“簧片”有别于“沙尔美笛”的簧片的地方，在于它并不是双簧片的，而是单簧片的。“沙路莫”管身下端象尖头笛那样切平，最早的单簧管同更晚后的单簧管不一样，它还沒有管口。这类古老的牧笛直到十八世纪末以前在法国的管弦乐队中大为风行，通常具有整族的形式。音域最高的高音牧笛叫做“discantus”，其次是中音牧笛，叫做“quartetto”或者“hautecontre”，而次中音和低音牧笛，则叫做“taille”和“basse-taille”。牧笛族的整个成员后来全部为单簧管族所承受，当时单簧管族是由普通的高音单簧管、抒情单簧管、中音单簧管、次中音单簧管和低音单簧管组成的。

现在很自然地产生了这样一个问题，这件美妙的乐器的名称本身是从何而来的呢？正如我们已经知道的，单簧管的管身钻孔是圆柱形的，而管内的空气柱不象是在敞开的管身中振动，好象是在闭塞的管身中振动，因此，它所引起的并不是整个空气柱的波动，而是只有一半。这种情况就成为一种理由，使单簧管的基本音列所包括的并不是含有十二个变化半音的一个纯八度，而是包括十九个变化半音的一个纯十二度。换句话说，用技术上的行话来

说明，单簧管并不是属于“八度分音”的乐器，而是属于“五度分音”的乐器，这方面它在木管乐器族中乃是唯一的例外。由于单簧管构造上的这一属于音响学上的特征，它的基本音列在音响方面就迥然有别于在超吹时移动基本音列所产生的。但是，既然单簧管的基本音列非常近似古老的牧笛“沙路莫”的音响，于是乎这一基本音列也就保留了这样一个古老的名称，使人记住这个情况。相反地，位于高出十二度音程之上的许多音级，其音响特点是极其尖锐，甚至于相当刺耳，在其色彩方面非常近似在当时叫做 clairon 或者 clarino 的古代小号的音响。我们知道，clarini 一词就是“明亮的”和狭义地理解的“高的”意思，从前它所指的是最高音小号，而更广义地说，也可以指当时管弦乐队的所有小号。那时候，更正确地说是在 1701 年以前，新的单簧管已经配备有一个不大的管口，同当时的小号“clarino”的喇叭口十分相象。当时的小号“clarino”同这一新的木管乐器在音响方面有十之八九相近似，或者说完全相同，这一点使当时的人们感到如此之高兴，甚至于可能感到如此之惊奇，致使他们马上就为这一新乐器取名为“小喇叭”或者“clarinetto”，这一个意大利文名称是来自 clarino 的指小词。单簧管这样一件在后来获得了如此辉煌的发展，同时受到了音乐演奏家，特别是作曲家的格外宠爱的乐器，就是这样产生的。

但是实际上问题并非如此简单，而单簧管的“荣誉”也不是轻易得来的。在最早的单簧管上，“牧笛音区”(chalumeau) 和“小号音区”(clairon) 这两个不同的“音区”在音响方面所存在的差别是如此之显著，以致于乐器制造师首先就得竭尽全力以消除技术上的一大堆缺点。同时，他们也力图使单簧管克服掉我们刚才所提到的那种讨厌的毛病。音键的采用有力地促进了这后一情况，而随

着音键的扩充，单簧管的音响就开始变得更流利和更柔和。这样一来，单簧管在构造上臻于完善的同时，它的音质也就转好，而且最后当它的音键增加到十三个的时候，古老的单簧管的音响就能完全令人满意了。然而，不应该设想单簧管在构造方面是很快地发展起来的。相反地，这发展的过程进行得如此之缓慢，致使单簧管的历史保留着凡是所有从事于改善这一乐器的工作的人的名字，而且在最早的一些时候，同一位乐器制造师制造的单簧管，竟沒有一件完全相同。登纳的儿子加长了单簧管的"管身"，并为它加上了第三个音键，而弗里茨·巴托尔德又改换了这一个音键的位置，打开了单簧管进一步完善的道路。约瑟夫·贝尔把音键的数目扩充一倍，他成为德国"单簧管演奏学派"的奠基者。但是登纳的最重要的功绩是在于他提议在演奏时把乐器转个身，使它的哨片连同号嘴反向朝下，而不是象开头所采取的哨片朝上的位置那样。这一个新措施即时为单簧管开辟了往后活动的无限广阔的天地，使它从民间管笛一变成为不久之后的光辉焕发的管弦乐队乐器。

然而，在纽伦堡由登纳制成的单簧管，在欧洲各国之间的传播却非常之缓慢。大概单簧管最先出现在比利时。格瓦尔特指出，约翰-亚当-约瑟夫·法柏在1720年写成的一份总谱手稿中，曾采用过当时刚出现的单簧管。在法国，单簧管最早出现在1751年巴黎上演的拉莫的歌剧《阿干特和雪菲斯》(Acanthe et Céphise)中。但是，如果说在拉莫作品中这唯一的情形有时候也还值得怀疑的话，那么以下的事实却应该认为是已经完全无可置辩的，这就是弗兰斯瓦-约瑟夫·戈塞克在若干年之后，即在1755年间在灵歌音乐会(Concerts Spirituels)上演奏扬-瓦茨拉夫-安东宁·斯塔密茨的交响曲时，曾将单簧管引用于交响乐队中，用以补充和加

强双簧管的声部。

从这时候开始，单簧管就愈来愈多地出现在管弦乐队中，当时在巴黎访问的格鲁克也就是在法国才第一次知道有这种乐器。顺便说一句，他也把单簧管运用在他为巴黎而写的那些作品之中。莫扎特的做法也完全一样。他把单簧管用于他在巴黎写成并于1778年在巴黎演奏的那一部交响曲的管弦乐队中。可是尽管有上述这样一些情况，单簧管在法国的传播却一直未能进入到大歌剧院乐队中去。一般说来只是从十九世纪初开始，它才成为管弦乐队必不可少的参加者，虽说单簧管在路易十五统治末期已经为军乐合奏所采用，并在这合奏中起联接双簧管和大管的纽带作用。但是，为了更充分地沥述单簧管在它那个时候的管弦乐队中是怎样打出头地来的，这里及时地说明一下，在当时起作用的不同调的四种单簧管，很快地就发生了极为重要的变化。首先，很快地B调单簧管消逝了，——看来，只有莫扎特两次成功地把这乐器用在《伊多梅尼奥》的合唱和咏叹调中以及《女人心》(Cosí fan tutte)的一个咏叹调中，也就是当管弦乐队总的调性要求在调号中用上四个升记号的时候。随后，C调单簧管也受到了排挤。这乐器过于尖锐和刺耳，在单簧管只被用以替代双簧管而不是同双簧管一并使用的时候，几乎在整个十八世纪，人们并不计较它的这一音质。但是，当人们开始把单簧管和双簧管用在一块儿，而且还发现单簧管可以成为长笛与双簧管之间的联系环节的时候，从这时候开始，C调单簧管的这种尖锐的音响就显得不十分合适的了。因此，在十九世纪初，演奏家和乐器制造师都把自己的注意力集中到余下的两个变种上来，即音响更为柔和、更富于表情和更美得多的B♭调单簧管和A调单簧管，而且所有机械装置的进一步改善也仅

限于这两个调，至于C调单簧管很快地就给遗忘了。只是在最近，在二十世纪最初二、三十年间，理查·斯特劳斯才想出了个好主意，重又把这陈旧的C调单簧管用于管弦乐队之中。完全出乎意料之外，在B♭调单簧管和A调单簧管所已采用的一切最新的完善装置同样为C调单簧管所采用时，立即使这一为人所抛弃和遗忘的乐器完全变了样子。结果是这样，C调单簧管这样一件有时候相当尖锐的和有点粗声粗气的乐器，在其音响方面也就拥有了那样一些已经不再为人所鄙视的音质。同普遍采用的单簧管相比较，C调单簧管的明亮、光辉和不大含蓄的声音，十分符合斯特劳斯的心意，他毫不犹豫地把C调单簧管这一变种用于他自己的歌剧《玫瑰骑士》中，让它担任一大段相当重要的独奏。

后来，单簧管的完善过程就比较快一些。在1791年，当时才刚刚建立的巴黎音乐学院的首任教授、著名的约翰-克沙弗叶·列斐伏尔就已经为它装上了第六个音键，而伊凡·缪勒则完成了他那个时候的单簧管的发展，实现了彻底的变革，用上了十三个音键。这一个重要的事件是在1812年产生的，如果说单簧管在调性的纯正及其音响的美等方面仍然远远不能满足人们的愿望，可是已经向前迈出了重要的一步。现在距离"彪姆体系"的引用，为时已经不远。在现代单簧管的发展的这一最后阶段，是由著名的单簧管演奏家、巴黎音乐学院的一位备受赞誉的教授雅辛特-艾列奥诺尔·克罗塞加以实现的。如果不把新近出现的、在单簧管机械装置方面的另外一些改良措施，其中包括谢尔盖·瓦西里耶维奇·罗查诺夫为了某些不便于演奏的颤音而引用的某些特殊的音键和传动装置计算在内的话，那么单簧管在这方面的发展历史基本上已经完成。单簧管发展的新阶段是在不久之后，也就是当一种叫

做“法国单簧管”的音键机械装置的新结构制成的时候开始的。单簧管的这一出色的变种，我们很容易看出，它同截至那时候为止所存在的，包括贝尔、克罗塞和罗查诺夫的单簧管在内的一切类型，都有显著的区别。应当期望这法国单簧管能够象它在全世界优秀的管弦乐队中所已获得的好评那样，很快地也在它本国的管弦乐队中获得同样广泛的传播。

现在，单簧管是一种极好的乐器，它拥有位于乐谱上小字组的 e 音之上将近四个八度的宽广音域，以及在技术与艺术表现力方面的惊人美质。因此，单簧管的实际音域，随着它所属的调而转移，从小字组的 d 音或 $c^{\#}$ 音一直延伸到小字三组的 $b^{\flat}$ 音或 a 音。单簧管的低音区，或者说它的“牧笛音区”，以声音的沉厚响亮著称。它的音响在弱奏时非常激动且富于戏剧性，而在强奏时则有点粗硬和抑郁。相反地，它的中音区叫做“小号音区”，它与整个音列的下一段所含有的音级之间的关系，正如响亮的女高音与带有胸声的女低音之间的关系一样。它的音响光辉、宏亮且极富于表情。在充满热情的旋律中，它满怀真挚、诚恳且又无比纯朴。在灵活流畅的进行中，单簧管的中音区的音响时而又是欢愉、戏谑和变化无常的。高音区既尖锐又刺耳。这一音区很少用到，看来多半是用以表现民歌性质的欢乐曲调。位于“牧笛音区”与“小号音区”的汇合之处的过渡音区中的那些音级，长时期以来一直被认为是单簧管的最不得手的音级。在现代技术条件下可以十分自由地采用这些音级，而且在有经验的管弦乐作家的手下，这些音级对他说来从来也不会成为一种妨碍。一般说来，单簧管在大调中音响要更光辉和明亮些，虽然在小调中它的音响则带有少许忧郁而萎靡的色调。然而，所有这些都取决于音乐本身的总的特性。单簧管

所属的调的乐器的音响也有影响，它多半被用于调性完全相符的作品之中，此外，$B^{\flat}$调单簧管是巧技演奏家的乐器，它的音响比A调单簧管更明亮些，在室内音乐中，以及在特别充满热情、富于表现力和深切感人的、绝对不需要$B^{\flat}$调单簧管所拥有的那种光辉灿烂和富丽堂皇的音响效果的音乐作品中，通常都采用A调单簧管。总的说来，在现代管弦乐队中有这么一些为数不多的木管乐器，它们在变换音响的力度方面，以及在轻易达到无论是眞正的最强奏或者是极溫柔的最弱奏这一方面，都拥有无比惊人的能力，而单簧管则是其中一个。维多尔这位精通现代管弦乐队性能的行家，曾经用这样一番话语来表述单簧管的这一个特性。他说："在所有木管乐器中，只有单簧管能够把弱奏和强奏进行那样强烈的对照，以致于使得前者实际上好象成为后者的回声一样。而在最弱奏时，单簧管的音响无论在低音区或者在高音区中完全能达到一般管乐器所能做到的柔弱程度。长笛同单簧管相结合时，在低音区听来非常响亮而紧张，有如远处传来的小号声。单簧管也能够奏出这样一种未必还可以叫做最弱奏的声响。这种声音几乎已经完全是不确定的，这已经不是乐音，只不过是一种轻微的吹气声而已……"。

当然，单簧管的这一素质是不会不被觉察到的。作曲家对它的这一素质给予应有的评价，他们为这一乐器写下了不少非常眞摰动人和十分令人心悦诚服的篇页。在单簧管的音响中有某些部分象双簧管那样溫柔和象长笛那样清彻，而在另些情况之下达到了人声的表现力，只是稍稍变得柔软些，好象经过提炼过似的。它最善于表达女人最隐秘的深情流露。只是在单簧管上，同样一种愉快的感情也要蒙上一点忧郁的色调。格列特里精确地察明它的这一特点，他说："这件乐器表达出痛苦的感情。甚至当它奏出欢乐

的曲调时，它也要为它添加上某种抑郁不欢的色彩。如果可以说人们在牢狱里跳舞，我想这舞蹈就是在单簧管的乐声伴随之下进行的”。过了相当长时间之后，也就是在五十年后，伟大的管弦乐诗人柏辽兹更加大胆和更加活龙活现地阐述过单簧管的音响特点。他说：“象圆号、小号和长号一样，单簧管是一种多愁善感的乐器。它的音调是英雄的爱情音调。如果说在大型的战斗交响曲中大批铜管乐器的合奏，可以令人想起配备发光闪亮的兵器的军队正前去赴死或者建立功勋的情景，那么，数量众多的单簧管齐奏，听来也会产生这同样感觉，它好象体现出那些为兵器的响声而激起骄傲的神情和深切的热情的恋人——钟爱的女人的影象，她们在战斗中歌唱着，为胜利者戴上桂冠，或者成为战败者死去。当我听到从远处传来的军乐声时，不由得不想到单簧管的这一深刻动人的女人音色，不由得不产生出好象在读过古代史诗之后所产生的那样一种景象。这奇妙的高音乐器在整批使用时，音响是如此响亮而富于表情，而在用以作为独奏时，它在精美风雅、瞬息万变的色调变化以及神秘的温柔等方面所获得的，正是在力量和强烈的光辉中所缺少的东西”。对这一段动人的性格描写，还可以补充这么一点，现在单簧管是最辉煌的技巧性乐器之一，它便于吸引那些最讲究审美和厌烦“音乐的香料”的听众对它的注意。正如在室内音乐中一样，在管弦乐队中单簧管的活动场所已经是无限广阔的了。如果再加上单簧管作为一种音乐会乐器而在过去所获得的一分光荣的话，——现在不知道为什么音乐会组织的领导人都害怕把带有管弦乐队伴奏的单簧管独奏的作品摆入音乐会节目中去，——那么，对这样一件令人注目的乐器的价值就能有个完整的概念了，但不知道为什么鉴赏力格外敏锐而精确的格林卡也不十分相信这单

簧管的价值所在。可能是这样，在格林卡那个时候所拥有的单簧管，还远非如此完善的乐器，它未必能够使格林卡信赖它那无可争辩的美质。不是有过这样一个非常惊人的事例吗——很想进一步熟悉管风琴的混合音区的柏辽兹，就曾对这混合音区作出了完全无可争辩的评价。他说："管风琴制造师和管风琴演奏家本人都一致承认管风琴中由这样一些极为复杂的回声组成的音响，是完全可以令人感到满意的，而这回声却使人同时听到了若干个完全不同的调。他们说，'最高的两个音要是有可能辨别得出，那么听管风琴的这种音响简直消受不了，但是，幸而这最高的音是听不见的，因为通常它为最低的声音所吞没'。在这种情形之下只能同意上述的结论，并了解一下用什么方法可以使那些听不见的声音在听觉中留下十分良好的印象"。在这里也是这样。格林卡的敏锐的听觉当然不能容忍最早的单簧管的缺点，只是因为这样他才对它作出了不加赞许的评价，虽然他总是那样敏感和那样富于创造性地采用这一乐器。他在自己的《笔记》中这样写道："单簧管的音调由于制造这种乐器的质料是坚硬的木头和柔软的哨片的关系，从来不可能完全准确。使用单簧管必须非常小心在意，在休止之后时常容易低下去，并发出尖锐的、令人生厌的、象鹅叫一样的声音。音准很差，但效果很好"。不用说，这一番话同我们现在对单簧管的理解相差十万八千里……然而，曾经有一个时期，音乐家对单簧管固有的优点故意避而不谈，并把单簧管看成实际上只有两种音响色彩：一种是"低的"，另一种是"高的"，从而排除了因乐器的调而产生的各种特点。联系到这样一种极其可悲的、但是看来已经成为过去的情况，不由得使我们想起了司汤达在他的一本饶有兴趣的《罗西尼的一生》一书的篇页中好象顺手拈来的一段不失其

"明智"的叙述。这本书在 1823 年间写成，这位著名的"说话刻薄"的作者在以下一段话中评述了单簧管的优点。他说:"比方说，单簧管就有两个音区，低的声音好象属于不同于高的声音的另一个系统。在这里我要说明今年我在伦敦所观察到的一个历史的自然现象:单簧管和钢琴的高音一点也不会使象狮子、老虎以及诸如此类的野兽感到不安，而低的声音即时就会使它们咆哮起来。看来，人的感觉正好相反"。可惜，司汤达自己也沒有把他所观察到的通统说完，也沒有就他所述及的问题做出最后的结论……

然而，单簧管的性能不但在技术方面，而且在表现力方面，都是无穷无尽的。格外敏感地揭示单簧管的无限艺术性能的作曲家，是威柏。"浪漫主义"音乐的这第一个最卓越的代表者对单簧管的优点给予应分的评价，而且在他自己的歌剧《自由射手》和《奥伯龙》中为它写出了不少永志不忘的篇页。沒有一个人象威柏那样曾经留下了那么许多直到今天仍然被奉为典范的绝妙的单簧管独奏作品。莫扎特也很喜欢这个乐器，他也为它写下了不少动人的篇页。只要去听一听他的《$E^{\flat}$ 大调交响曲》的《小步舞曲》中的迷人的三重奏，就可以感受得到这一件令人惊异的乐器的音响的美之所在。在这里，莫扎特用两支单簧管演奏旋律及其伴奏，从而获得了极其美妙的重奏。单簧管同圆号结合在一起时，音响极为良好。贝多芬在他的《第八交响曲》的《小步舞》乐章的三重奏中，为此留下了非常有益的典范。

总而言之，过去所有伟大的作曲家都极其成功地运用单簧管的音响，无论如何他们必须借助这一乐器。只须再次提起威柏的序曲《奥伯龙》和《自由射手》，或者梅亚贝尔的《新教徒》中许许多多极富有表现力的片段，就可以证实以上所述全都正确可信。

随后的所有作曲家，象柏辽兹、瓦格纳、施特劳斯以及从格林卡开始一直到拉赫玛尼诺夫为止的所有伟大的俄罗斯古典作曲家，同样绝不轻视单簧管的音响。他们对单簧管的优点都能给予应分的评价，而且经常采用它。在格林卡的作品中，用上单簧管的地方非常之多。它时而用以作为独奏，时而参与木管乐器重奏，但是只要用到它，从不轻易放过，它的响亮的和永远富于表现力的音响也从来不会不被注意到。只要听一听《幻想圆舞曲》中单簧管的一段不长的独奏，就可以判定单簧管固有的灵活自如的特点，同时也会明白这件乐器在体现作者的任一构思方面之轻易和得心应手究竟达到何种程度。

在里姆斯基-科萨科夫的作品中，运用单簧管的方式完全不同，但同样神态活现。第一个例子：在《金鸡》中当那充满神话般的幻谜的单簧管伴随着舍玛哈女皇的歌唱时，这是一种别出心裁的花样。另一个例子：当列里开始唱歌之前用自己的管笛吹出一段牧人曲调时，从这单簧管的声音中可以感觉到一种异常温暖而纯朴的感情。最后，第三个例子：在交响组曲《舍赫拉查达》中，当单簧管在竖琴的撑持之下"撒出"它那发光闪耀的音响时，这是东方绣品的雅致的花纹。所有这些仅仅是里姆斯基-科萨科夫运用单簧管的一些众所周知的范例。而在里姆斯基-科萨科夫的其他作品中，例如在《圣诞节前夜》、《基捷日城的传说》、《姆拉达》中，或者在《萨旦王的故事》和《不朽的卡谢伊》……等等作品中，还有一些真正美妙的单簧管独奏遍布其间。这同样不可能全部列举出来。这是完全力不能胜的任务。

柴科夫斯基也时常运用单簧管。例如，在《叶甫根尼·奥涅金》第三幕中，单簧管伴随塔姬雅娜出场时演奏一段充满深刻的表

现力的旋律时，从单簧管的音响中可以感觉到一种何等高尚的感情。……在《黑桃皇后》中的过场戏(интермедия)“牧女的真诚”的开始处，当柴科夫斯基精确模仿古老的法国牧笛的音响时，这单簧管的声音也同样美妙诱人。但是当这同一类乐器老在一个地方“盘桓”，并在它自己的音列的低音级中“咕咕地响”，这时候它的色彩可又发生了多大变化。单簧管的这一令人永志不忘的音响，在同一部歌剧《黑桃皇后》的“伯爵夫人房中”一场中，当格尔曼在被吓死的老太婆的房间出现时可以遇到。……

单簧管的低音区的音响有点阴暗和严峻。柴科夫斯基有一次成功地运用单簧管的这一音列中的一些低音时，达到了如此令人胆战心惊和几乎象死一样冰冷的感觉，一般说来在世界文献中很难找得到类此的例子来。这个例证在他为《哈姆雷特》所写的配乐中的一首很少演奏的《葬礼进行曲》里可以看到。相反地，用两支单簧管灵巧地陈述和同样轻捷地模仿牧笛吹奏的旋律，其音响则又是十足令人迷醉的。这段两支单簧管的独奏是在柴科夫斯基为奥斯特洛夫斯基的春天的故事《雪娘》所配写的音乐中。柴科夫斯基的这一部在不久以前不该被人遗忘的作品，现在越来越常演奏了。在拉赫玛尼诺夫的《第二钢琴协奏曲》慢板乐章开始处出现的单簧管的出色的独奏，特别诚挚感人，用俄文说也就是合乎宽广的俄罗斯民歌曲调的精神的意思。而在他的《第二交响曲》的柔板乐章(Adagio)中，管弦乐队的这一个声部在比较高的位置上的独奏，效果好象特别感人和温暖。

单簧管的非常优越的性能当然不可能被摈弃在较年青的作曲者的视野之外。最近代的作曲家非常广泛地采用这一个辉煌的管弦乐声部，时常让它担任重要的独奏。例如，肖斯塔科维奇在他的

«第九交响曲»慢板乐章中，交由单簧管演奏一段富于表情的旋律，而哈恰图良在舞剧«加亚涅»的开始处，也由它演奏响亮的东方旋律的别出心裁的花样。

但是，在这一叙述中反正不可能说完甚至于是所有为单簧管而写的音乐的百分之一，为了及时结束现在对单簧管的这番叙述，对单簧管经常参与室内乐合奏这一点上，还必须作出应有的评价。单簧管比其他木管乐器更多地出现于室内合奏中，例如，出现于莫扎特的无与伦比的«单簧管五重奏»中，并在这合奏中光荣地完成交付给它的任务。

现在还需要稍微谈谈单簧管的某些“变种”。首先，它的“原型”乐器或者说高音单簧管，就有好几种调子。有一个时期，高音单簧管制成四个调子：C、B、B♭和A。其中每一种乐器的声音比相邻的乐器低半音，它与相邻的乐器之间的区别只是在于音响的色彩以及底下一段音列的实际音域等方面。例如，这一族的唯一的“非移调”乐器C调单簧管，音响宏亮、尖锐而有点刺耳。古典作曲家用的就是这一种，但是在那个时候C调单簧管还不够完善，因此浪漫派作曲家不很喜欢它。只是这一点它就完全足以被它同族的B♭调和A调单簧管排挤掉。C调单簧管就不再为管弦乐队所采用，而乐器制造师也不再关心它的改良。但是在最近，正如我们在上面已经说过的，出乎意料之外，人们又想起了这种“已经被抛弃”的单簧管。乐器制造师把现代音键机械的一切成就都运用到这乐器上去，结果，这C调单簧管就变成了已经不是怎么坏的一种乐器了。理查·施特劳斯即时把它用在他自己的歌剧«玫瑰骑士»的一段出色的独奏中，从而为重新采用这一种已经被遗忘的单簧管作出了有力的结论。

第二种高音单簧管是B调单簧管，它是单簧管还不可能自由地运用于音乐中可能遇到的所有的调的时候制成的。因此，这种单簧管适用于在调号中带有大量升记号的调。莫扎特早已用过这种乐器，但是B调单簧管在最低一种原型乐器A调单簧管刚一臻于完善时，便立即从管弦乐队中消失。

单簧管的第三个调，或者说B♭调单簧管有一个时期专用于降记号调中。出乎意料之外的结果是这样：同基本的乐器C调高音单簧管相比较，这种乐器的音响异常优美。这种情况立即赢得了不仅是演奏家，而且还有作曲家的欢心，而通常对市场需要如此敏感的乐器制造师，也就马上着手改善这种乐器的音键机械，而且由于采用了"彪姆体系"，从而变成了一种十分完善的乐器。B♭调单簧管便于完成作曲家只要交托给它的一切任务，而特别赞赏这一样式的单簧管所拥有的豪华的音色与技巧特点的演奏家，只要一有可能就不顾一切地开始故意到处滥用这种乐器。现在这种不良的癖好已经成为过去，而单簧管演奏家也能冷静地对待B♭调单簧管的优点，同时也不忘记最后一种单簧管——A调单簧管。

起先，这A调单簧管也象B调单簧管一样，专只适用于升记号调。但是，结果却不是这样。由于乐器的稍许有所增大的管身的关系，它的音响变成极其柔和、富于表情和温暖。这就引起了演奏家的注意，他们开始认为A调单簧管比B调单簧管好，而乐器制造师则把早先为B♭调单簧管所采用的所有那些改良措施，全都应用于A调单簧管的结构之中。这样一来，在单簧管演奏家所使用的乐器中，就有同样一种式样的两个变型——B♭调单簧管和A调单簧管。前者用于辉煌的技巧性音乐中，后者则用于温柔、真挚和特别富于表情的音乐中。还有，A调单簧管又比B♭调单簧管更多地

参加室内乐演奏，而随着所有最新改良措施的采用，在这些乐器之间的最后区别也就不存在了，在这时候，其中一个用于降记号调中，而另一个则用于升记号调中。在某一方面，乐器的职能上的这种差别仍然保存下来，但是它的作用已经十分微不足道。现在，单簧管的调性选择在极大程度上取决于音乐的内容，因为在技术方面这些乐器都已如此完善，在“调性”上的困难对它们说来几乎已经都不存在。然而，不同的调仍然继续保持住各自的权利，而两种单簧管在管弦乐队中的作用也依然象从前那样广泛。

现代的单簧管是作为一种移调乐器而记谱的。这也就是说，单簧管使用的乐谱，写在原型乐器的调上，而其实际音高在B♭调单簧管上却低一个全音，在A调单簧管上要低一个小三度。这句话的意思是说，演奏者把手置于完全相同的音键和音孔的位置上，可以完全自由地运用不光是单簧管的任何一个调，而且还有单簧管的任何一个变种。

小单簧管　单簧管的一个有所缩小的变种，叫做小单簧管。为了向上扩大原型乐器的高音区而设计的小单簧管，通常制成D调和E♭调。其中以E♭调小单簧管流传最广，其实际音高比记谱高一个小三度。这些乐器的音响非常光辉响亮，但是有点刺耳，甚至于还有挑衅意味，特别是在强奏的时候。然而，作曲家不止一次得以十分成功地应用管弦乐队的这一如此突出而富于特性的音响。在最早采用小单簧管的例证中，有一个可以在柏辽兹的«幻想交响曲»的最后乐章中看到，而另一个则在瓦格纳的«女武神»最后一幕的«火的咒语»中。稍晚一些时候，里姆斯基-科萨科夫也非常广泛地运用小单簧管，但是这纯粹是从扩大管弦乐队编制方面而考虑的。无论是理查·施特劳斯，或者是十九世纪末和二十世纪

初的许多其他作曲家，都为小单簧管写了很多东西。肖斯塔科维奇在他的《第七交响曲》的第一乐章中成功地运用了小单簧管。在混合编制的铜管乐队中，小单簧管获得了特别广泛的传播。

很可能是这样：小单簧管是十九世纪的产物，它在钻进歌剧乐队和交响乐队之前，很早就在铜管乐队中出现，担任演奏最高声部。起先，小单簧管制成若干种调，而所有这些乐器的实际音响都相应地高于记谱。除了我们已经知道的 E♭ 调和 D 调这两种小单簧管之外，真的，在交响乐队以外，实际上还有其他更高的调的小单簧管。在这些变种中，已经知道的还有 E 调小单簧管，比记谱高一个大三度；F 调小单簧管比记谱高一个纯四度，以及 A♭ 调小单簧管，比记谱高一个小六度。这最后一个变种长时期以来为奥匈帝国的军乐队所采用，而且看来在 1914 年的第一次世界大战结束后，随着这一个“布头帝国”❶ 的完全解体，这 A♭ 调小单簧管也不复存在了。小单簧管的这一个变种是茨冈游牧民族最喜爱的一种乐器，在他们当中有许多非常熟练的演奏家，他们无比轻易和出色地掌握了这一特别难以演奏的单簧管。意大利有一个时期曾经制出了高的 B♭ 调和 C 调的小单簧管。这两种小单簧管的音响要比原型乐器高出一个小七度和纯八度，象 A♭ 调小单簧管一样，由于它们的尺码极为短小，音孔和音键的排列显得过于靠近，因此已经不再通用。正是这种情况促使这些小单簧管变成了非常难以演奏的乐器，而它们的音域也未能吸引喜欢寻根究底的音乐家的注意。

在铜管乐队中，小单簧管的作用与其说主要是用以担任独奏，倒不如说是在于加强总的音响。在这一情况下，小单簧管再加上

---

❶ 讥笑奥匈帝国的绰号——译者注。

短笛，就可以使整个乐队音列中的上方八度铜管乐器完全无法达到的音域添加了极大的力量和光辉。在歌剧乐队和交响乐队中采用两支小单簧管，是极其少有的现象。1889 年间，里姆斯基-科萨科夫在他的歌舞剧«姆拉达»中，当另外一个乐队在舞台上出现，而舞蹈则象作者所说的那样变成“粗野和疯狂”的时候，也采用了两支不同调的小单簧管。在按更狭义理解的交响音乐中采用两支 $E^{\flat}$ 调小单簧管的例子，可以在玄堡的«古尔列之歌»和古斯塔夫·马勒的«第八交响曲»中看到。但是这两个例子毫无疑义都是过分扩大管弦乐队编制的结果，主要并非出自艺术上的需要……

单簧管的较低的变种共有三个——次中音单簧管或者说中音单簧管、低音单簧管和倍低音单簧管。位于高音单簧管和次中音单簧管之间的一个中间型变种，叫做抒情单簧管，制成 G 调，从来不为任何乐队所采用。

次中音单簧管　在莫扎特和威柏的时代，普通单簧管的一个最美妙的变种，制成 F 调和 $E^{\flat}$ 调次中音单簧管，引起人们极大的注意。这些乐器的音响比原型乐器低一个纯五度和一个大六度，而其记谱相应地高于原型乐器。次中音单簧管的音响特点是特别柔和、温暖和亲切。莫扎特在他短短的一生中的最后一段时期，对次中音单簧管尤其眷恋，而且为它写出了一系列极其动人的独奏。后来，次中音单簧管又有一次以中音单簧管的名称出现在圣-桑斯的歌剧«亨利八世»中，从此之后它就完全不被采用。但是在最近一些时候，人们重又产生对这一美妙的乐器的兴趣，而第一个胆敢把它重新用于管弦乐队中的作曲家，则是理查·施特劳斯。在苏联作曲家中，只有包里斯·李亚托申斯基在他的«第二交响曲»的慢板乐章中采用了次中音单簧管。

其实，说中音单簧管也好，说次中音单簧管也好，这两件乐器乃是同样一种乐器的两个变种，而且这种差别也只是涉及下方的某些补充音级和乐器的基本的调。在外表样式方面，中音单簧管和次中音单簧管明显地有别于普通的单簧管，比较近似现代的低音单簧管。这两种单簧管只是相应地比低音单簧管小一些，而同这种情形完全一致的是，在乐器上连接基本管身和号嘴的那一部分，为了演奏者的方便起见而向后弯曲，它的奇怪的名称叫做“梨”，至于它的金属管口，相反地却象古老的烟斗一样向前弯曲。为了在演奏时把乐器保持在所需要的高度上，在次中音单簧管上也装有尖细的撑脚，它只是比低音单簧管的同类撑脚稍稍长了一些。音孔和音键的配置，当然，包括全部“手指机械”的结构，都和低音单簧管完全相同，这样就使得任何一位单簧管演奏者都可以十分自如地采用次中音单簧管。单簧管演奏者只需要在一天之内就可以掌握这样一种尺寸稍许加长的乐器，并习惯于那些使它有别于普通单簧管的补充音键。

E♭ 调中音单簧管本身在交响乐队中并不适用。它以次中音单簧管（tenor clarionet）的名称在英国的军乐队中获得了极为广泛的传播，而在欧洲的一些国家中却几乎没有人知道它。它在乐谱上的音域同普通单簧管的音域完全相符，象中音萨克斯管一样，它的实际音响比记谱低一个大六度。上方的极端音级效果极差，因此它并不具备这些音级。

现在我们稍微讲讲变型乐器。要设想有那么一种F调中音单簧管存在，应该认为是不完全正确的，虽说对法国说来却又是十分可能的，在法国，人们不仅坚持力求废除德国的名称，而且也力求避免甚至于只是在外表样式上同这种或那种乐器相近似。由于这

个原故，在法国有一种叫做“法国式的”F调中音单簧管，更正确地说，有一种下方音域有所减缩的眞正的次中音单簧管存在。法国的学者们所指的正是中音单簧管的这一变种，他们还把它的音域确定为不满三个八度，其实际音响从大字组的A音直到小字二组的f音为止。

眞正“古典”的，或者说“德国式”的次中音单簧管拥有现代低音单簧管的音域，从乐谱上小字组的c音直到小字三组的g音。它的实际音响比记谱低一个纯五度，其色彩比E♭调中音单簧管较粗硬些。最近有人开始把次中音单簧管的这一个变种制成E♭调的，这样可以使它的下方音区多出两个音级，又便于把它用于军乐队中，在那里，人们非常愿意地开始用它来代替在军乐队中很不适用的低音单簧管。

在技术方面，次中音单簧管是一种十分完善的乐器，但是象英国管一样，它更喜爱歌唱，胜过快速的进行。位于普通单簧管与低音单簧管之间的次中音单簧管，与低音单簧管比较不够严峻，戏剧性较少，而其低音区听来则比普通单簧管更加悦耳和亲切。与上述情形相反，高音区中的音却缺少单簧管的小号音区的那分光辉和表现力，因此在管弦乐队中几乎从来不被采用。在另些情况下，次中音单簧管自如地演奏活跃的音型，如音阶、琶音、颤音、震音以及所有其他各种结构，只是所有这类音型几乎都不怎么远离次中音单簧管所喜爱的那些调号数目不多的调。次中音单簧管的“技术上的灵活性”的这种例子，在贝多芬的舞剧«普罗密修斯»中不难看到，在这出舞剧中特别成功地集中了次中音单簧管特别拥有和最便于演奏的所有活跃的音型。

次中音单簧管用于室内音乐中，比用于歌剧和舞剧乐队和交

响乐队中要少得多。莫扎特在《B♭大调小夜曲》中采用两支次中音单簧管的出色范例是很闻名的。门德尔松为单簧管和次中音单簧管写了两首《二重奏》，自此之后，据我们所知道，次中音单簧管在音乐艺术的这一领域中的活动也就结束了。

莫扎特的《安魂曲》的印象深刻的开端，充满了特别热忱的感情，在这里，作者把它交给大管和两支次中音单簧管演奏，遗憾的是在音乐会演出时是用普通单簧管的更开敞的音响来演奏的。俄罗斯古典作曲家不知道为什么对次中音单簧管完全沒有给予极大的注意。有一次，当里姆斯基-科萨科夫想要把这件乐器用于《基捷日城的传说》中时，他的一些最亲近的朋友和学生却劝阻了他，他们对里姆斯基-科萨科夫大胆尝试把这件古老乐器的优雅气度的音响用于他自己的这部充满最伟大的灵感和眞正辉煌壮丽的杰出创作一事，未能给予应有的评价。

低音单簧管 单簧管的最著名和最广泛流传的低音变种，乃是低音单簧管。在柏辽兹、梅亚贝尔和瓦格纳的时代，低音单簧管制成C、B♭和A三种调，它的音响比同调原型乐器低八度。然而，这种差别并沒有重要意义。从演奏者这一方面说，某些低音单簧管是完全不可能使用的，而从另一方面说，这些不同调的低音单簧管在音响上的差别也是十分微不足道的。低音单簧管在它音域那样低的八度中，是不可能有很明显的色彩上的区别的，因此，A调低音单簧管多拥有一个补充性音级的这一优点，很快地就给牺牲掉了。然而，当古斯塔夫·莫尔连豪尔的后继者们在1921年间制成了带有乐谱上小字组的e♭、d、c♯和c这四个补充性音级的完善的一种低音单簧管之前，在管弦乐队中仍在继续采用的不光是B♭调低音单簧管，而且还有A调低音单簧管，甚至于C调低音单

簧管。不过，根据某些资料记载，在老式低音单簧管上已经具有这些补充性音级，这种老式的乐器有别于新式的一种，只是在于它的管孔比较宽些。可见，只不过是在四十年前方才制成的这种新型的低音单簧管，不仅把上述三种调的音列结合在一种乐器上，而且还把乐器的音域本身往下扩充了四个变化半音，关于这四个音级我们刚已说过。总而言之，低音单簧管的音列从乐谱上小字组的 c 音开始，一直向上延伸到小字三组的 f 音为止。现代的低音单簧管只有 $B^{\flat}$ 调一种，因此它的实际音响比在高音谱表上的记谱低一个大九度，如果用低音谱表记写，则比记谱低一个大二度。

就我们所知道，最早提到低音单簧管是在 1772 年，也就是当法国乐器制造名师乔治·罗第一次把它制造出来的时候。那时候把它叫做低音大号(basse-tube 或者 basso-tuba)。随后，在 1793 年在德累斯顿，亨利·格伦泽制成了更完善的一种低音单簧管。但是，低音单簧管的不管是这一个或者是另一个变种，都不曾为管弦乐队所采用，它恰恰成为一种不完善的乐器，还有待于最后加以完善。只是在 1836 年，在消除了所有遗留下来的机械上的缺点之后，由于阿多尔夫·萨克斯的积极努力，它才得以在歌剧乐队和交响乐队中立定脚根。在同一年间，梅亚贝尔第一次把萨克斯的完善的低音单簧管用于歌剧《新教徒》中，从这时候开始，它就已成为在管弦乐色彩方面最富于创造性的现代作曲家最喜爱的乐器之一。

低音单簧管的声音极其富于表现力，有时候非常富于戏剧性，但是尽管事实如此，总是有点严峻。柴科夫斯基在《黑桃皇后》中找到了出色地采用低音单簧管的道路，在这里，低音单簧管的音响不但是严峻的，而且是悲剧性的；相反地，在《胡桃夹子》中，低音单

簧管同钢片琴相结合，它所留下的印象不如说有如某种神话般的声响，完全沒有戏剧性的激动。一般说来，低音单簧管现在用得非常广泛，而且多半用以作为单簧管一族的低声部。但是虽然如此，无论如何也不应忘记，低音单簧管的声音是如此富于表征，它每一呈现几乎从来沒有不被注意到。因此，在所有为低音单簧管而写的最好的音乐中，它都是以独奏的方式出现的。在沙波林的大合唱《在库里科夫的田野上》中，可以看到交由低音单簧管演奏的某些非常富于表情的进行。里姆斯基-科萨科夫有一次也把《雪娘》第三幕《米兹吉尔的咏叙调》中整个別出心裁的伴奏音型，都交由低音单簧管演奏。

西欧的一些作曲家，象李斯特、瓦格纳和梅亚贝尔，也对低音单簧管的音响所具有的格外优雅的特性给予论功评价，而梅亚贝尔不知道为什么对低音单簧管的有点阴暗、神秘和深刻动人的色彩显得特别敏感。例如，在《新教徒》第五幕“巴托罗缪之夜”的场面中，就有独唱歌手同低音单簧管进行“庄严的对话”，又如在《先知》的“咒语场面”中，低音单簧管的旋律花纹恰好在约翰·列金斯基的《谄媚取悦的歌曲》之上盘桓，这是列金斯基对着“同时体验着对一个叛教者的愤慨感情和对自己的儿子的溫柔感情”的惊慌失措的斐迪斯所唱的歌曲……

倍低音单簧管 最后，单簧管的末了一个变种，是在不多久以前方才制成的。这就是所谓倍低音单簧管，它的音响比低音单簧管低一个八度，比普通单簧管低两个八度。它是在十九世纪下半叶制造出来，而且在它出现的初期时常被称为“持续音单簧管”。有一个时候，这倍低音单簧管制成了 $B^{\flat}$ 和 A 两种调，但是现在看来完全固定用 $B^{\flat}$ 调，更便于用入纯粹由各种单簧管组成的合奏

和管乐队中，只是在管乐队中这倍低音单簧管更为少见。最早，乐器制造名师仲马在巴黎着手于倍低音单簧管的研究。他在1808或1810年制成了自己的乐器，并把它叫做“军用倍低音管”或“军队倍低音管”(contrebasse-guerrière)。过了二十九年之后，在1839年，爱德华·斯科拉在德国制成了取名为巴塞管(Bathyphon)的倍低音单簧管，只是斯科拉的名字由于后人为了奉承更加出名的乐器制造名师而时常被遗忘了。然而，倍低音单簧管只是在1890年间，也就是当法国的封丹-贝松公司制出这一乐器时，才获得了眞正的完善。自此之后，无论在法国本国，或者在德国和美国，许多乐器制造师都仿造这种倍低音单簧管。倍低音单簧管的制造，原是为了向下延伸单簧管的最低音级，并在最低的音区求得单簧管音色的管弦乐音列，用以作为这一族出色的乐器的稳定的低声部。倍低音单簧管的这一个目的，当它在下端获得了听来好象是大字一组的D♭音似的另一个附加音级E♭音(比现代低音大管高一个小三度或一个减四度)时，可以说完全达到了，但是在交响乐队中，实际上并不采用倍低音单簧管。如果不把文森·丹第和玄堡在管弦乐队中采用倍低音单簧管的两三个例子计算在内的话，作曲家不知道为什么总不愿多下功夫去进一步熟悉这种乐器。在这方面，毫无疑义，他们的损失可眞不少……倍低音单簧管在具有高度才能的指挥威廉·雷维里领导下的密歇根大学学生铜管交响乐队中大为走运。在这一个非常有趣和音响辉煌的乐队编制中，倍低音单簧管用以担负不光是木管乐器族、而且特别是铜管乐器族的最低的、最浑厚的和最稳定的低声部的光荣责任。

薩克斯管 上一世纪中叶在乐器制造方面的一个最为突出的发现，就是制成了一种新的管乐器——萨克斯管，在这种乐器上极

其成功地结合了铜管乐器和木管乐器的一些特点。制造一种新的管乐器的这个念头，最早是在法国产生的，在法国直到1840年以前，乐队纯粹是由各种管乐器组成的，叫做“军乐队”(Harmonies或Musiques militaires)，乃是一种极不完善的组合。在管乐队中，或者像早先所说的那样，即在“军乐合奏”中，只用铜管和木管两类乐器，这些乐器由于当时条件有异，纯粹从管弦乐观点看来，在声音的同一和一致方面还不可能制造得稍稍差强人意。这些乐器在音色上极其重大的差别，终于阻碍了它们在音响上达到必要的谐调和相互之间的适应，这就是促使萌生制造新乐器的一个原因。

在很久以前的那个时候，音响学这一门科学还极不发达，这一点特别明显地影响到乐器制造事业，乐器制造师在绝大多数情况之下，都是依靠摸索，有时候完全是偶然地搞出了自己的发现。这样一来，极其敏锐地感觉到必须进行的改革，就落在乐器制造业的匠师们身上，而且必须等待有朝一日，在这一前进运动的热情拥护者出现的当儿，他就必然成为音乐艺术的这一领域的真正的改革者。一个著名的比利时乐器制造名师的儿子、在成年后一直住在法国的阿多尔夫-安杜安-约瑟夫·萨克斯，就是这一方面的那么一位大胆而果断的改革者。在他所制造的许多乐器当中，有一种新乐器就以他的名字命名，从那时候开始一直叫做“萨克斯管”。

萨克斯为他面临的任务中所遇到的巨大困难吸引住，他越来越热情奋发，并以值得钦佩的顽强精神继续自己的研究，力求找出直到当时为止音响科学还毫无所知的论据以及阻碍他那个时候的乐器制造的进一步发展的原因。最后，他终于认识到使他找到出路的音响学基本法则，并判明“音的色彩取决于与各该乐器的体积完全相符的空气柱的大小”。从这一基本原理出发，萨克斯致力

研究运用抛物线特性的方法，关于这一点在他之前从来没有人想到过。结果他找到了把这些特性应用于他想要制造的新乐器上的道路。现在，在长时期的考察和无数次的试验之后，只要再跨进一步就可以实现最早的意图。萨克斯制出了一个抛物线形的金属漏斗，并为它配备木管乐器所固有的一切必需的零件。这样一来，这种新的乐器可以说并不是偶然发现的产物，也未必可能用摸索的方法所能得到，而它是精密的科学计算的结果，是有充分根据的。萨克斯满怀信心地走向自己的目标，绝不停止为自己的进一步发现进行新的试验。萨克斯管就是这样产生的，再过一些时候，萨克斯还为这一乐器制出了总共包括七种类型为一族的成套乐器。

在这里，不必要进一步谈论各个细节。只要说明这么一点就够了：晚近的乐器制造名师已经把关于音孔和音键的排列与构造方面的"彪姆体系"应用于萨克斯管上，因此现代的萨克斯管拥有光辉的技术性能，与大提琴、单簧管和英国管都相近似的极其美妙的声音，以及足以同管弦乐队中的任何乐器组相匹敌的巨大力量。现代的萨克斯管在谱表上的音域，全族七个变种的写法一样，都从小字组的 $f^{\flat}$ 音一直延伸到小字三组的 f 音，而它的实际音响则随着乐器的调和名称而移高或者移低。但是在这里也没有多大必要一一列述萨克斯管的所有变种和它的各个调。只要说明一下，最通行的中音萨克斯管一般只有 $E^{\flat}$ 调一种，而它的实际音高比记谱低一个大六度。因此，它的实际音域是从小字组的 $d^{\flat}$ 音一直延伸到小字二组的 $a^{\flat}$ 音。上低音萨克斯管象中音萨克斯管一样制成 $E^{\flat}$ 调，但是音响已比后者低一个八度，而高音萨克斯管和次中音萨克斯管都制成 $B^{\flat}$ 调，音响同普通的 $B^{\flat}$ 调高音单簧管和低音单簧管一样。不言可喻，萨克斯管在谱表上所记下的音域，在

所有这些情况下都是不变的。至于说所有这些乐器的实际音域，要从同样一个音上准确地算出它们的差别，真是一点也不困难。

不很久以前，在美国出现的一种为音乐会所采用的中音萨克斯管，拥有更为宽广的音域，在下方还有一个在谱表上的小字组中的 a 音，而在上方则达到小字三组的 f# 音和 g 音。然而，某些演奏家——爵士乐队的演奏能手，还可以把它提得更高一些，而且几乎沒有多大困难地就可以奏出小字四组的 c 音，这在其实际音响方面相当于小字三组的 e♭ 音。

萨克斯管的音响尽管非常饱满有力，却又具备罕有的表现力和率直诚挚的特性，这就使它得以在现代的音乐中为自己爭得了牢固的地位。但是这种成就远非一下子立即得到。很多法国音乐家，象柏辽兹和梅亚贝尔，都兴高采烈地评论萨克斯的新乐器。柏辽兹在他那备受赞誉的乐器法著作中，为它写出了一些很动感情的话语，而梅亚贝尔甚至还高声赞赏地说："看呀，我觉得这音响可有多么完美！"罗西尼可能听到过萨克斯管的音响，他说，他"从来沒有听到过比这更美妙的音响"。但是在这些作曲家和著名管弦乐队大师当中，谁也不曾采用过萨克斯管。

原先规定用于军乐队的萨克斯管一族乐器，当时至少在法国和比利时都有人采用。但是不能由此得出结论说，萨克斯管已经成为欧洲其他各国和美国"常用的管乐器"。这种局面是在过了相当长的时间之后才形成的，而且远非象开头那种连续发生。相反地，萨克斯管很难滲入到交响音乐中去，而且在最初的几十年间，这种滲入同样也只有在法国才能实现。萨克斯管族中最华美富丽的中音萨克斯管，第一次是用在比捷的《阿莱城姑娘》的美妙的序曲中。不久之后，马斯涅在《埃罗底亚得(Hérodiade)》和《维特》中

也用过它。阿姆勃路阿兹·托玛在《哈姆雷特》中用上了两支萨克斯管——中音萨克斯管和上低音萨克斯管。文森·丹第在歌剧《斐瓦尔》中用上了三个萨克斯管——高音萨克斯管、中音萨克斯管和次中音萨克斯管，而理查·斯特劳斯在《家庭交响曲》中则用上了高音、中音、次中音和上低音四个萨克斯管。在歌剧乐队和交响乐队中采用萨克斯管的音响效果良好的成功例证，其数量可能迅速地过分增多，从而挤掉沙潘蒂叶、戴尔朗热和其他某些作曲家的比较不出名的作品，但是萨克斯管在长时期以来已经完全不再有更为广泛的传播。

萨克斯管在当时欧洲音乐生活中的活动，一开始就是那样谦恭和犹豫。谁也没有料到萨克斯管会有那样简直是"奇迹般"的传播和几乎是神话般的成就，萨克斯管获得了这样的成就是在相当晚后的事。然而，某些最敏感的管弦乐作曲家、特别是理论家——乐器法著作的作者，看来却曾预见到萨克斯管可能得到的传播，他们只是根据萨克斯管的最丰富的艺术演奏资料，就预言它有"光辉的前途"。可是，绝大多数作曲家仍然避免采用萨克斯管，而在交响乐队中采用萨克斯管，实际上也完全是偶然的。

从萨克斯管诞生的日子算起，大约过了七十五年，欧洲人起先为传闻有爵士乐队产生而实在感到非常惊奇，随后，再过了若干年，他们又对刚从纽约来到巴黎的第一个黑人爵士乐队而大加赞赏并完全为它所迷醉。这后一事件产生于1918年，说真的，从这一天起，在西欧音乐艺术史上就开始了一个"新纪元"——"爵士的时代"。现在还很难说，爵士乐队的乐师们是出自什么动机，会那样热中于萨克斯管，并使它得到了那样蓬勃的、甚至于连现代管弦乐队中最完善的乐器都不可能得到的发展。应当认为，这一现象

的原因只是隐藏在乐器的天然本质之中。直到那时候为止，萨克斯管所拥有的那些不曾为它那个时候的演奏家所注意、而只是由黑人第一次发觉到的音乐技术手法，使它得以从音乐实践中的一个“弃儿”一跃而成为征服一切的“暴君”。说来可笑，但是在1939年战争之前，当法西斯黑暗势力在德国达到全盛时期，曾经有那么一位真正害怕爵士音乐的成就的当时的“活动家”，就颁发过命令把萨克斯管当作“非阿利安人”起源的乐器而禁止使用。看来，他对音乐史的某些问题显得那样无知，以至于认为萨克斯管是黑人创造的。的确，萨克斯管在黑人乐队中，特别是在现在叫做“狂热爵士”(jazz-hot)的乐队的掌握下，真正地显出了它那惊人的美质。

如今，正如刚才所说的，萨克斯管已经到处普遍传播。萨克斯管被用于专为爵士乐队而写的任何作品中，在它的任何方式的表现中都可以听得出它的音响。但是现在萨克斯管的活动绝不限于它那完全有赖于黑人的音乐艺术而获得的成就。它很快地走上了更加宽广的道路，赢得了所有选用萨克斯管作为自己的乐器的演奏家对它的信任。这也就是说，萨克斯管又从管弦乐队乐器变成露天舞台和音乐厅乐器。随在杰出的演奏家——萨克斯管独奏家之后，作曲家又把萨克斯管擢升进最富于技巧性的乐器之列。他们成功地把萨克斯管的艺术性能同它的最新成就结合在一起，并创造出在其技术上的“杂技性花样”而令人惊讶不胜的作品。

说萨克斯管的声望已经完全树立，这是不难得到赞同的。它在爵士乐队中经历了一段所向无敌的路程，并在它自己的“第二次诞生”之后，重又回到交响乐队中来，同时又绝不断绝自己的一些新的和时而相当“危险”的关系。现在，作曲家对它已经完全另眼相待了。他们不再把它看作“外路人”，而是千方百计设法改正过

去的错误。萨克斯管的四个最优越的变种:高音萨克斯管、中音萨克斯管、次中音萨克斯管和上低音萨克斯管,以其最别致的结合形式牢固地进入交响乐队。在交响乐队中它光荣地担负起自己的责任，并以"一个名符其实的音乐家"的身份完成了交付给它的作为独奏乐器和合奏乐器的任务。不但如此，甚至连从前完全不曾觉察到它的人也注意到它。在这样一些作曲家当中，首先应当提到的是格拉祖诺夫，他在逝世以前不久写出了一部用弦乐队伴奏的《萨克斯管协奏曲》。这部作品已经列入萨克斯管演奏家的演奏曲目,时常在广播电台演奏。

但是,不管这有多么奇怪，在东欧，人们对它一直是漠不关心的,任何一个俄罗斯古典作曲家，当然，格拉祖诺夫和拉赫玛尼诺夫不计在内，也从来不曾注意到萨克斯管。只是在最近二三十年间,才形成了对萨克斯管的毫不矫饰的注意,最近代的作曲家也日益频繁地开始利用这一美妙的管弦乐声部。普罗科菲耶夫最早开始采用萨克斯管。他把萨克斯管应用在包括舞剧《罗密欧与朱丽叶》在内的一系列最著名的后期作品中。大约同在这个时候,肖斯塔科维奇也开始把萨克斯管用于他为影片《金山》和《黄金时代》所配的音乐中。继肖斯塔科维奇之后,萨克斯管又被用于哈恰图良的舞剧《加亚涅》和苏联作曲家的一系列其他的作品中。现在，在管弦乐队中坚持拒绝采用萨克斯管，在很多方面已经可以说是一种奇怪的现象，作曲家拒绝利用萨克斯管实际上就会蒙受很大的损失。然而，不应当故意采用萨克斯管，它在管弦乐队中过于突出，要是音乐本身不为它提供足够的根据或者哪怕是"有利的"理由时,有时候采用它就不很合乎时宜。

萨克斯管的蓬勃的活动史就是这样经历过来的，它的光辉的

生命力也就是这样一直保持到今天。为了不使这里的叙述因管弦乐例证而显得过分冗长，只要举穆索尔斯基的一首美妙的音画《古老的城堡》为例就已足够了，这首作品曾由拉威尔出色地改编为管弦乐曲。拉威尔把这首作品的主要主题交由中音萨克斯管演奏，从而特别令人信服地强调出这一异常美妙的乐器的基本特质——它的表现力、美和满腔热情。从《展览会上的图画》中选出的这一小片段，获得了这种新的管弦乐服饰，留下了格外动人和使人心旷神怡的印象。继《展览会上的图画》之后，中音萨克斯管又富于灵悟地用于拉赫玛尼诺夫的《交响舞曲》的一些篇页之中，直到今天，说句公道话，这是在最新的交响乐队中采用萨克斯管的优秀范例之一。

大管 木管乐器组余下的最后一个成员乃是大管。在十六世纪，也就是在发明大管以前很久，有簧管乐器的所有低声部，用的是各种不同样式的低音乐器。这些乐器绝大多数都是属于牧笛一族，或者最好是说属于双簧管一族，当时习惯于叫做“底音管”。其中有某些乐器——这里所说的是指这族乐器的一些低音变种——乃是长达十呎的木质管。这些乐器非常便于吹奏，只是在演奏时演奏者的呼吸却过分吃力，容易疲劳。低音牧笛的特性中的这样一种特点，——在这些低音牧笛中有一个变种好象已经被称为大管——，是因其“双重号嘴”而产生的，这号嘴的形状象拉丁字母的“s”，虽然在其构造方面十分象现代的双簧哨片，但是用法却不一样。这号嘴在演奏时并不象现在的大管和双簧管那样被演奏者的嘴唇直接含住，而是装在一个特制的膜囊或者“洋铁盒”上，演奏者通过洞孔把气吹入其中，促使号嘴的管身发生震动。很明显，在这种情况下，发音的质量当然很少能由演奏者作主，因此不可能达到精美和富于表情的演奏。这种牧笛的声音象母鸡咯咯叫似的，很

早的时候人们只是简单地把它叫做“gingrina”，这是从意大利文“gingrire”一词转化出来的，意即“咯咯叫”、“咕咕嗒”。这些庞大的变种呼呼叫和嗡嗡响，再加上其他的一些木管乐器，可以想象得出所产生的十分奇怪的印象。但是，尽管低音牧笛有着某种程度上的一些优点，在存在了三百年之后，它的所有各种样式都已消失得无影无踪，而且一去都永不复返了。现代的大管的最接近的前身的“光荣活动”，就是这样结束的。

而在 1539 年间，有一个在 1480 年出生于帕维亚的费拉拉僧正、天主教修道院院长阿弗兰约·迪尔伊·阿尔包涅西，曾经把两个这种古老的乐器合而为一。他把这两件乐器结合为同一个音管系统，并把它们装进一个胀大的皮囊中，看来是为了便于演奏者的演奏，这样就制成了第一个大管，据他所说，这第一个大管是费拉拉的爵万尼-巴蒂斯塔·巴维利乌斯制成的。可惜，历史上沒有保存下有关这一附属结构的足够精确和详细的资料。某些最新的文献资料总是对大管从古老的底音管改良而成这件事提出异议，并认为阿尔包涅西制成的第一个大管在 1525 年就已出现。根据他的侄儿德泽奥·阿姆勃洛西奥·迪尔伊·阿尔包涅西的记述，这种大管只是在 1539 年才为人所熟知，它是一种新的管乐器的独立样式。不管是这样或者不是这样，这已经是另一个问题，但是无可争辩的是这种新的大管与底音管同时存在的时间，有整整几十年之久，如果不说甚至是几百年的话。简言之，阿弗兰约的大管很难打开进入管弦乐队的通路，只是等到纽伦堡的乐器制作师齐格蒙特·什尼特朵把它加以改善之后，它才获得普遍的好评。但是这一点暂且留待以后再谈。

阿弗兰约·阿尔包涅西用拉丁文 phagotus（一捆柴）一词为

他自己的乐器命名。他之所以采用这样的名称，只是因为由他重新制成的这一乐器的管身，用刚才所说的方法结合在一起，其外形很象不大的一捆木柴，不同于本身仅只是一根长管子的底音管。这新式大管的簧片并不同演奏者的嘴唇相接触，而是放置在一个小漏斗形的特制吹口或囊袋之中。顺便说一句，最好是再提一次，在某些木管乐器上，有一种由两片紧密地相互贴在一起的薄苇片构成的、而且紧紧地插在导入乐器主管的一个小金属管上的特殊装置，也叫做簧片。在这两片薄苇片之间所形成的小孔道，通常不超过扁平的大谷粒的大小，在演奏时整个簧片由演奏者用嘴唇含住，它成为唯一的气流通路。嘴唇和苇片的振动在颇大的程度上影响到乐器的音响色彩和美，而"簧片"本身在口语中多半简称为"哨子"。金属的小漏斗叫做吹口 (embouchure)，更正确地说叫做"号嘴"，具有各种不同的形式和深浅，边缘的厚薄也各不相同。在演奏铜管乐器时，这小漏斗直接碰在演奏者的嘴唇上，在铜管乐器上它叫做"吹口"。在发音方面，簧片和吹口具有完全相同的意义，并在同样程度上影响乐器音色的美和表现力。

总的说来，阿弗兰约发明的新式大管，很快地就暴露出在实际采用这一乐器时所存在的一系列困难。因此，过了几十年之后，在十七世纪初，乐器制造师舍尔特采，更可能就是十六世纪末的什尼特采，把大管的胀大的皮囊管去掉，并创造出长时期以来一直叫做柔声大管 (dolcian 或者 dulcian)，也就是以其格外温柔的音响著称的"真正的"大管。然而，不应该认为在音响上的这种"温柔"，就是这一个字眼的现代意义所指的真正的温柔。这种温柔乃是一个非常相对的概念，如果我们想一想，古老的底音管的声音是嗄哑的、唔呶唔呶响的和极其粗硬的，那么除去了这些极其重大的缺点

的新式大管，在当时的人们看来确实应该认为是有点惊人的温柔和悦耳。

这种重加完善的大管拥有从倍低音直到高音的整族乐器，米卡埃尔·普列托利乌斯(文艺复兴时期末期最著名的音乐作家之一)在描述这一乐器时，曾说它有五个独立的变种。但是最有趣的一点是，那时候的大管在其外形方面同现代的大管十分相似，所不同者只是在于构造上的一些细节。

在法国和德国，这类完善的大管曾为军乐队所采用，在1741年间这些乐器就已用入法国近卫军和萨克松元帅的轻骑兵团的乐队之中。在彼得大帝统治时期，在俄罗斯吹奏音乐中就已应用大管。但是在那时候，随这新近完善的大管一起，在这些乐队中还继续采用与大管相近似的蛇形号(Serpentone)和“俄式大管”，这种大管有别于普通大管的地方在于它的号嘴是金属的。

在十八世纪末，在德国所有驻有卫戍部队的城市中，大管已大为风行。这些卫戍部队的乐队，特别是在阅兵式时，演奏大量为两个双簧管、两个单簧管、两个法国号和两个大管而写的音乐作品。大约同在这一时期，许多乐器制造师已经制出各种不同大小的大管，其音域相互之间俱各有别。大管的所有这些数量众多的变种，在德国流行一时。这些大管在德国用以伴随教堂合唱，在这合唱中，每一个歌唱声部都用一种大管以加强之。

大管的“基本”历史，包括它的产生和发展，在十八世纪末以前大致就是这样。从新的十九世纪初开始，大管的进一步发展过程有如迅雷不及掩耳。只要有一个乐器制造师发明出不管是什么样的新乐器，第二者即时就把它加以改善，第三者又为它加上了某种十分独特的东西，而第四者则重又加以发展和补充。在十九世纪

五十年代之前，也就是当欧琴·扎恩库尔在彪费和克兰朋的协助之下在大管的构造上进行了十分重大的改革之前，大管的改善就是这样轮番交替地进行的。简言之，现代的十分完善的大管的产生，得归功于一系列著名的乐器制造名师，其中除了已经列出者外，还应该提到阿多尔夫·萨克斯、菲德烈·特列柏、卡尔·阿尔门列德尔、威廉·海克尔和台奥巴德·彪姆。彪姆所发明的用于长笛上的音键机械，过了一些时候也为大管所采用，但是的确并不怎么成功。

大管的外形和构造虽然和与它同出一源的双簧管有显著的区别，但是它同双簧管仍然有很多共通之处。它的圆柱形管孔同双簧管一样，它的哨子在构造上也很接近双簧管的簧片。大管的哨子装在一个呈拉丁字母“S”形的弯曲的小金属管上，这“S”管使得演奏者在演奏时可以把大管保持在倾斜的位置上。哨子和“S”管一起固定在一个下降的木质侧管，即所谓“侧翼”上，这侧管的管孔则成为“S”管的直接的延长部分。这个“侧翼”往下插入一个宽阔的“长统靴”上，在这长统靴里面的管孔呈弯曲形，并有通向上端的出口。就是从这个地方装上了一个同侧翼紧贴在一起的向上耸起的长长的“低音管”，它的末梢是笔直的管口，或者说“帽盖头”。现代的大管通常是用不重的槭木做成，在这槭木上面钻出音孔，并用音键加固。大管的管孔同它的长度相比较，从“S”管通过“侧翼”、“长统靴”和“低音管”直到管口是很狭窄的，而且极其缓慢和逐渐地朝着末梢扩大，形成了空心的圆柱形截面。由于大管的管口并没有扩大的末梢，在乐器的音响方面其基本音流不易排出，因此形成了贫乏的上方“泛音”。由于这个原因，大管的音响含有一种低哑、空虚以及甚至于不确定的特性，然而，这一点也不妨碍

大管拥有它的音响所固有的艺术价值和极大部分的表现力。由于同样一个原因，大管的音列中的一大部分都不可能发出非常强力的音响，所以大管在参加管弦乐队的早期会得到“柔声”这样一个外号。

在技术方面十分完善的现代大管就是这样制成的。它的广阔的音域从大字一组的 B^b 音一直延伸到小字二组的 d 音，它的整个音列位于它的音响中有点格外富于特性的音区之中。但是关于这一点，稍后还要更详细地来谈论它。可以大胆地把现代的大管看作不光是非常灵活的乐器，而且简直还是一种技巧性的乐器。所有由最富奇想的音型组成的各种各样的乐句，大管都演奏得出，而位于它那整个巨大的音列之内的一切跳进，特别是它那与生俱来的灵活性，甚至促使维多尔以其眞心赞赏之情而阐述他自己对大管的看法。他说：“大管这种乐器便于发出比圆号还低的音响，而且在它的音域的深处能够奏得如此强而有力，与此同时，它又能够沉溺于与它最相切近的那些邻居所无法做到的杂技性花样和灵巧之中，岂不令人眞正感到惊奇不已？在哪一点上它不为乐队效劳呢！它用于所有不同组合中都很合适，同管弦乐队中所有各组乐器，不管是木管乐器，或者是铜管乐器，或者是弦乐器，都可以融为一体。简直在任何方式中都可以采用它”。

现代交响乐队的这一位眞正的“忙人”——大管的优点大致就是这样。它的音响又是如何的呢？伟大的格利鲍耶道夫在他那不朽的《聪明误》中，借用恰茨基品评斯卡洛茹布的话，道出了关于大管的音响的非常可信的特点。“……喉咙象破大管似地嗄嗄发沙……”，在他的这一个评语中有很大一部分是正确的。眞的，大管的最低音列要是奏得太响，就象“发牢骚”似的，甚至还有点儿“嘶

哑”。相反地，在最高处它的声音又有些结结巴巴。它的音响是近乎病态的，甚至几乎是伤感的。但是它的音列的中间部分既不嘶哑，也不结巴，它的音响虽然也有点严峻，但毕竟十分流畅而诱人。然而大管往往被戏称为“小老头”。它的音响，特别是在跳进时，善于引起温和的微笑，稍为夸张点说，甚至可以引起笑声。古典作曲家都十分熟知大管的这一个特性，而且当他们想要强调自己的音乐的戏谑、欢快以及甚至于嘲讽的一面时，往往滥用大管。类此的情形在海顿的交响曲有时也能遇到，在那里，作曲者运用大管的音响，分明在同听者开玩笑。在这种场合中，大管的声音好象特别生动和愉快。

但是与此同时，在大管的声音中，特别是在低音中，也有某种不祥和恶意的因素。哈恰图良为了想要在吉柯的音乐性格描写中强调出他的缺点，当吉柯所率领的谋叛者来到时，——根据记忆所及，这些谋叛者在舞剧《加亚涅》的全剧中一共出现过两次——，就伴之以得到低音单簧管的配合的大管的音响。然而，谈起大管的音响的这一特征时，要是避而不提《黑桃皇后》中关于大管的使用，那是非常不公正的。谁不记得大管的那种断断续续的、使人吓得连血都要凝住的和引起极度恐怖的音响？除了柴科夫斯基之外，直到今天还没有一个人能够使大管产生如此可怕的音响效果。甚至当大管已经把它那如此富于特性的音型转递给低音单簧管时，在听者的意识中这一紧张的旋律进行依然保持了“大管的色彩”，留给人们同样的印象，尽管它的音响已经完全两样。真的，在这里，大管所特有的那种干枯的特性消失了，特别是在时断时续的音符中，出现了某种新的、同样异乎寻常的和可怖的东西……

但是所有这些可以说都是属于大管的艺术性能的特殊的一

面。大管非常容易沉浸在它那灵活进行的曲调的安逸和素朴之中。牧人的吹奏，或者某些有点近似远古的佐尔呐管一类的东方乐器的音响，可以在大管身上得到非常精细而热诚的体现。在里姆斯基-科萨科夫的交响组曲《舍赫拉查达》第二乐章中遇到的，正是大管奏出的这类曲调。顺便说说，同在这一部作品的整个过程不止一次遇到的某些朗诵调中，大管的独奏总是以其高音的有点结结巴巴的音响而吸引住听者对它的注意。

当作曲者想要造成一种遥远的、好象从远处传来的感觉时，大管用于这些场合具有特别优美的音响效果。在歌剧《卡门》第二幕间奏曲由大管奏出的迷人的霍塞之歌中，特别明显地表现出这种惊人的感觉。大管在当中进入时，以其尖刻的、稍微有点瘖哑的声音，伴随着当时担任演奏主要主题的单簧管。相反地，大管的音列的最低一段，音响凝聚、严峻，而且非常意味深长。柴科夫斯基的《第六交响曲》的第一乐章，正是从这一独特的音响开始的。同样这种音响色彩，只是更加凝聚而紧张些，在同样这部作品中曾再次出现，但是已经是在末尾。

正如以上曾经指出过的，大管的音响由于其音域之宽广而具有极其多种多样的变化。贝多芬十分熟知大管的这一惊人的特性，因此特别经常要求大管为他效劳。在贝多芬的交响曲中，没有一部不授予大管或多或少的光荣地位。然而，在他的《第五交响曲》中可以听到大管的最深奥的、几乎是“神秘”的音响，在这里，在弦乐拨奏的伴随下，起先是一个大管、然后是两个大管奏出了它自己的主题。这部作品是那样时常演奏，又是那样为人所熟知，因此并不怎么必要更详尽地去谈论它。

在文森·丹第的交响三部曲第一部《华伦斯坦的阵营》中的赋

格曲呈示部，三个大管用得非常有趣。而在保罗·杜卡的交响谐谑曲《小巫师》开始处的大管独奏，其音响也同样富有特点。同丹第的交响诗不一样，杜卡的这部作品经常都在演奏，因此有理由假设大管的这一个十分富有特色的主题是大家永志不忘的。

往往有这样的情形，大管用以同管弦乐队进行有趣的交谈。在其他所有木管乐器中，大管好象最便于诉说它所要表达的感情和深刻的体验。这只是证明了大管的音响在某些情况下是如此富有表现力和令人信服，以至于作曲者并不害怕使它和乐队余下的全部乐器相对抗。在拉威尔的一部原先是为钢琴而写的、并由他亲自配上管弦乐的作品中，可以看到一个以其充满神秘的魅力的美而令人感到惊讶的例证。这部作品叫做《优美的晨歌》(Alborada del gracioso)，演奏家都很熟悉它。

从以上所述不难作出结论说，大管的音响，特别是它的音列的比较高的那一部分，具有非常直率和独一无二的、几乎是“充满灵悟”的真挚的特点。这种情况促使肖斯塔科维奇把大管用在他的《第七交响曲》第一乐章的一个最为成功的朗诵调插部之中。

不过，著名范例的数量可能易于过分激增。因此，讲一讲大管在管弦乐队中的另一活动，要更重要得多。曾经有过一个时期，在法国人们对大管产生了那么狂热的迷恋，甚至认为完全有必要把它的每一个声部都扩大一倍。这样一来，在管弦乐队中就经常用四个大管以取代由现代交响乐队的均等结构原则所规定的两个大管。扩充大管的数量现在认为并不怎么适当，但是倘若确实有此必要，通常是把木管乐器的总的数量一并加以扩大。不过，大管的这种扩充只有在所谓“三管”或者“四管”编制的大交响乐队中才有可能。然而，也有这样的情形，某一个别样式的乐器的数量不相称

地得到扩充。可是这种例子很少遇到，所以不值得更详细地去谈论它。

但是，对这么一个加入管弦乐队作为它的一名普通的成员的大管，无论如何还必须再说几句。在管弦乐队中，大管的活动场所是无限辽阔的。大管可以同管弦乐队的任何乐器很好地结合在一起，因此完全不可能说完它的职责的即使是最微小的一部分。所以，这里仅只限于引证大管在其中起着同等作用的两个例子。第一个：在柴科夫斯基的著名的《第四交响曲》慢板乐章的某些篇页中，这是大管的独奏，其他所有木管乐器以其"答句"随伴着它；另一个例子：在同一作者的舞剧《胡桃夹子》第二幕的一首极为有趣而生动的舞曲《茶》中，在这里，它以"咕噜咕噜"的声音为尖声喊叫的长笛伴奏。

大管的艺术价值是那样地无庸置疑，使得它老早就已经能够进入室内乐作品之中。为大管而写的名作眞正是不可胜数，还有很多这样的作品，其中一个或者两个大管担负着十分当之无愧的职责。在这里完全不必要罗列所有有大管参加演奏的作品，但是也不能不从这浩如烟海的作品中提出一些最优秀的作品来。因此只要说明一下，几乎所有最受赞誉的音乐家都为大管在管弦乐队中的活动克尽自己的一分力量，从而无论如何都为大管的价值作出了贡献。莫扎特写出了带有管弦乐的美妙的《大管协奏曲》以及为管乐器的各种不同组合而写的一系列优秀的《小夜曲》。贝多芬留下了相当多有大管参加演奏的室内乐作品，但是其中最著名的毕竟还是那一篇为小提琴、中提琴、圆号、单簧管、大管、大提琴和低音提琴而写的《七重奏》。圣-桑斯为大管和钢琴写了一首《奏鸣曲》，而理查·施特劳斯则为十三个管乐器——两个长笛、两个

双簧管、两个单簧管、四个圆号、两个大管和一个低音大管——写了一首非常有趣的«组曲»。至于格林卡，他也为这一乐器作出了贡献，当室内乐在俄罗斯还刚刚产生的那些年代，他就为钢琴、单簧管和大管写出了一首«悲怆三重奏»。但是最为出色的范例却是威柏写出的。他写出了带有管弦乐的非常美妙的«大管协奏曲»，这部作品直到今天仍然是这一方面的典范，任何一位准备作为大管独奏家的大管演奏家，少不得都要演奏它。

只要再说几句就可以结束这段叙述，在俄罗斯的室内乐中，极少有管乐器参加演奏，然而大管却不只一次出现其间。最常见的乐器组合是"木管四重奏"，大管在与长笛、双簧管和单簧管保持平等的基础上加入这种组合中。但是在普罗科菲耶夫的作品中，可以看到采用四个大管的一个大概是独一无二的例子。这首有趣的音乐嬉戏曲叫做«幽默谐谑曲»，可惜极少有人演奏它。

低音大管 现在只需要再稍为谈谈大管的一些变种。大管大约分成五种不同大小和样式的那一个时期，已经一去永不复返了。在不太久以前，还可以听到坚持要求恢复一种音响比原型乐器高一个纯五度的五度大管的呼声。就问题的实质来说，这种措施可以说是有它的意义的，因为大管的上方音，特别是位于小字一组和小字二组的范围之内的那些音级，以其独特的魅力和美著称。但是无论如何这一个愿望并没有得到实现，现在唯一保存下来并参与管弦乐队活动的大管的变种，只有音响比普通大管低一个八度的低音大管。有一个时期，也就是当低音大管还不足够完善的时候，的确，它颇为那时候的人们所敌视，甚至为此人们特地制造出萨鲁斯管，想借此坚决把它从管弦乐队中"撵走"。但是，这种"强迫交换"幸而并不成功，现代的低音大管得以在管弦乐队中牢

靠地确立下来，并在其中担负起加强管弦乐队最低声部的责任。

起初，低音大管是在1620年间制成的，虽说制造这种拥有特别低的音域的乐器的最早的尝试，是在1618年发生的事情，那时候柏林有一个名叫汉斯·什莱柏的乐器制造师，曾经制出第一个拥有位于比普通大管低八度的下方C音的低音大管(fagotcontra)。第一个低音大管大约不是一种非常成功的乐器，因为在什莱柏之后，很快地就有很多别的乐器制造师随着设法寻找更好地解决问题的方法。但是他们制出的低音大管也不怎么成功。在解决这一问题时所遇到的难题当中，主要是难于找到合适的木料，以便挖出足够宽大的管道。在音孔方面也同样存在着大难题，在低音大管音孔距离那样宽大的条件下，手指是十分难以达到的。古老的低音大管还有音调不够准确的缺陷，远远不能满足人们的愿望。简言之，这种不完善的低音大管并没有得到较大范围的传播，基本上只是在德国才站得住脚。在英国、比利时、有一个时期也在法国，曾采用一种金属的乐器，这是在奥地利制成的，叫做“带有簧片的低音管”。这种新的低音乐器拥有几乎同低音大管相一致的音域，但是它的音响不如低音大管那样饱满和响亮。这种乐器非常容易演奏，不过在其音响方面拌掺着不怎么好听的鼻音，并有嗡嗡响的杂音始终随伴着它。在法国，正如以上已经说过的，这种低音大管很快地就为倍低音萨鲁斯管所取代，这倍低音萨鲁斯管甚至直到今天仍然被用以替代德国的低音大管。这种低音大管尽管有一定程度的优点，也有一个重要的缺点。它的声音非常饱满、有力和响亮，好象在嘴巴里一刻不停地发出哔剥声似的，这在交响乐队中并不总是令人感到愉快的。

只是到十九世纪末，在德国方才出现一种在其质量上完全无

可非议的低音大管，这低音大管在二十世纪初又为海克尔大加改良。最新的一种低音大管，如上所述，是由海克尔制出的，它有两个管口，可以根据不同的采用而提供低音大管两种不同的音域。在某一情况下，低音大管的下方音的起点是在乐谱上大字组的C音，而在另一情况下，则在大字一组的A音上，其实际音响则在大字二组的A音上。低音大管的音列的上方音极限，可以高达乐谱上小字一组的当中，但是这些音级失去了"大管的"音响所拥有的一切美之所在，实际上在管弦乐队中并不大适用。这些音级的音响非常虚孱柔弱，而且在发音方面也极其困难。赋予低音大管那种美妙的魅力的，自然是它的音列的下方几个八度音程中所含有的那些音级，其中的某些音级在和声上同木管乐器或者有时候同铜管乐器相结合时，音响有如管风琴的持续音效果。至于说低音大管的技术性能，在理论上它是足够灵活和甚至于是伶俐的，但是实际上所有这些却很少是它所固有的特点。它的音域过于宽大，使得它可以象大管那样轻易地沉醉于"音乐的杂技"。但这并不是它的特长，因此不必要强迫它去做它并不很喜欢做的事情。在低音大管上，最有效果的是便于加强在某种圣咏或者颂歌音乐中的庄严步调的那种均匀的音响。在这种情形下，低音大管完全是无法代替的。

在管弦乐队中，低音大管的独奏已经不是怎样少见。但是，看来这一方面最好的范例，应该说是拉威尔的《鹅妈妈》(Ma Mère l'oye)和瓦西连科的舞剧《俊美的约瑟》中的低音大管的独奏。特别难于演奏的低音大管声部，在拉赫玛尼诺夫的《死亡岛》和理查·施特劳斯的《莎乐美》中可以看到。这些低音大管声部之所以令人感到惊奇，不仅在于它的复杂的程度，而且主要是在于它的持

续的时间的长度。

薩魯斯管 十九世纪下半叶，法国军队的一个步兵团中的乐队队长萨鲁斯，曾经起意制造一整族带有双簧片的铜管乐器，毫无疑问，他是模仿萨克斯的做法。真的，在1863年，萨鲁斯在著名的法国戈特罗乐器制造厂的协助下制成了这样一种乐器，它除了带有双簧片之外，还具有圆柱形管孔，以及大体上接近于大管、圆号和真正的"铜管"的特性。这种新的乐器也象萨克斯管一样以它的制作者的名字而命名，在它的整个音列中音响都很饱满有力，它的足够发展的技术使它迥然有别于拥有同样音域的铜管乐器。萨鲁斯管一族也象它的先驱者一样，共有七个变种，在法国和比利时主要被用在军乐合奏中。其中某些变种早已消失得无影无踪，几乎全被遗忘，另一些不知何故还在同法国和比利时以外的国家中产生的某种成见进行斗争，最后，还有一些勉勉强强滲入交响乐队，但在乐队中并没有达到实际上它们可能达到的那样牢靠的程度。

问题全在于萨鲁斯管在上一世纪六十年代出现时，正同人们竭力坚持改良古老的低音大管相遇在同一个时候。正如我们已经知道的，低音大管在那个时候还是一种相当简陋和不象样的乐器，用在管弦乐队中未必合适。它的音响粗硬，象"吼叫一样"，吱吱轧轧，而且很不稳定。作曲家从不相信这样的低音大管能够及时发出声音和适当地把乐谱上的音符演奏出来。因此，萨鲁斯管的产生至少在法国不但被认为在某种程度上是正当的，而且由于管弦乐队的确需要木管乐器上的有力而活跃的低音部，因而还被认为是十分及时的。应该说句公道话，萨鲁斯管在开头的一刹那产生了惊人的印象。天性急躁的法国乐师们急急忙忙地就预言萨鲁斯管的

"光辉的未来"，而且由于兴奋而高兴得不知如何是好，就竭力赞扬它在当时还远非达到如此高度、但同古老的低音大管比较起来却是无可置辩的那些特质。这样，萨鲁斯管不但在发音的方法上和在音域的最低几组音上的更大的紧张状态方面，而且特别是在极大的灵活性和技术上的完善方面，一下子就成为古老的低音大管的危险的敌手。萨鲁斯管在其构造方面是属于宽口径乐器，管上凿出特别宽大的音孔，用音键的巨大的"小铙钹"盖在上面。萨鲁斯管上的音键机械的安置与双簧管上的同类装置完全相符，在这方面同萨克斯管的构造极其相似。不过，某些低音变种的机械装置在相当程度上接近于大管，当然，在把它用入管弦乐队时并不因此而产生很大的麻烦。然而，萨鲁斯管的音响，特别是它的发音方法，却使演奏家恼怒。萨鲁斯管带有很重的鼻音，它所发出的音好象上气不接下气似地从乐器上用力冲出，造成了奇怪的哔剥响的印象。真的，在熟谙萨鲁斯管的这类特殊"癖性"的有经验的演奏家的掌握之下，所有这些缺点在相当大的程度上都是可以克服的，而且已经并不如此可虞。

果然不出所料，自己认为自己似乎就是低音大管的所有者的德国人，即时抓住萨鲁斯管的这些"天生的缺点"，并努力争取在最短期间使低音大管臻于完善。由于成功地改变了数字大小的比例，海克尔消除了以前的低音大管的缺点，并使它在发音上变得相当容易，更不必说它的音响之准确和有力了。成为古老的低音大管在歌剧乐队和交响乐队中的活动的最大危害的一切技术上的缺点同样也被消除了。这样一来，新的经过改善的低音大管即时制止了萨鲁斯管一步步向东方推进，然而在法国国内，萨鲁斯管的采用曾受到许多最著名的作曲家的人为的、然而十分坚决的支持。他

们坚持采用萨鲁斯管而使低音大管受到损害，他们这样做完全是出于眞诚意愿。然而，也不能不承认，把萨鲁斯管用入管弦乐队中以代替低音大管的这种尝试，与其说是由于作曲家的音乐艺术构思的发展的自然进程所引起的眞正需要，倒不如说是由于克尽某种“爱国的天职”。

总之，萨鲁斯管全族共有七个变种。在这方面也象萨克斯管那样，还沒有充分的协议，某些理论著作的作者是根据稍许不同的原理而归列这族乐器的。然而，应该认为从乐谱上小字组的 $b^{\flat}$ 音起一直延伸到小字三组的 $e^{\flat}$ 音为止的乐器音域，乃是萨鲁斯管全族所有乐器所共有的。在最新的乐器的上端还可以多出两个音级——E音和F音，而在另些情况下，甚至可以达到小字三组的 $f^{\sharp}$ 音和 g 音，但是这些补充的音级与其说是常规，不如说是例外。萨鲁斯管的七个变种的整个序列，象萨克斯管那样彼此之间各按五度和四度的距离排列，分别制成 $B^{\flat}$ 调、$E^{\flat}$ 调，以及向下顺移各调。萨鲁斯管按“实音记谱”法记写在G谱表上，C调倍低音萨鲁斯管是个例外，如今只有它为交响乐队所采用。人们只是为了这个变种才约定采用F谱表，而且也象低音大管那样，其记谱比它的实际音响高一个八度。

倍低音萨鲁斯管由于具有饱满的音响和演奏上的极大灵活性，很可以大大地为管弦乐队效劳，作为木管乐器的可靠的和十分稳定的低音部。但是实际上它幷沒有能够得到这样的推广，正如圣-桑斯亲自带头和法国的音乐家一同为它的传播而竭力奔走那样，实际上它幷未能传出法国境外。萨鲁斯管同大提琴和低音提琴相结合，可以产生管风琴的脚式古提琴音区(gamba)或者“柔和的底音管”的印象，幷使管弦乐队的这些声部具有一种十分独特的

紧张和过敏的特性。然而，倍低音萨鲁斯管的最好的音响效果，却是在于它的一些最“低的音级”。在技术方面它非常灵活和稳定，至于说到色调变化，无论是强奏和弱奏，或者是自由掌握渐强和渐弱的能力，它都可以做得非常出色。但是位于大字组的 $B^\flat$ 音之上的所有音级，其实际音响非常一般化，而且变成更加干瘪而孱弱，开始接近于大管的那样一个非常结结巴巴的、完全失去大管一般特有的那种魅力的上方音区。

正如以上已经指出过的，在法国和比利时之外，萨鲁斯管并没有得到预期的推广，就是在这两个国家中，不管圣-桑斯和马斯涅的坚持庇护，而且不止一次地在他们自己的管弦乐队中采用倍低音萨鲁斯管，采用萨鲁斯管的情形也是非常微不足道的。在更后期的法国作曲家当中，弗罗兰·史米特曾把萨鲁斯管用在他的哑剧《莎乐美的震惊》中，他在这里大胆地把非常复杂而快速的音型交由萨鲁斯管奏出。最近，只不过在若干年以前，斯特拉文斯基在他那轰动一时的作品《先知耶利米哀歌》中，也采用了萨鲁斯管。然而，不管最近还由阿美迪·库恩农加以改善的萨鲁斯管经常不断有人赞赏它的美质，它还是未能获得应有的推广，甚至在它刚刚定居下来的地方，它很快地也被迫把它所占据的别人的地位，让给时刻准备再同它进行激烈纷争的新的低音大管。

从以上所有对木管乐器的论述中不难看出，管弦乐队的这些不同种类和富有表现力的声部，早晚总要承担起大量而多样的任务。实际上正是这样，不但如此，作曲家实质上完全有理由试验这些声部在十分独特的结合中所具有的力量。在许多作品中，总有那么一些多少是比较长时间的独奏，交给木管乐器演奏，有时候交给木管乐器同圆号的结合。这些独奏通常是为同一类木管乐器的

长笛、双簧管、单簧管和大管而写的。有时候这些乐器的一些变型——多半是英国管，较少见的是短笛、低音单簧管或者低音大管，甚至还可以是一个到四个圆号——也加入这一组合。如果在管弦乐队中遇到的木管乐器的诸如此类的结合，——而类此的结合方式，归根结底可能极多变化——，乃是各该作品的管弦乐织体的总的发展的结果，那么这类独奏延续的时间一般并不太长。在这种情况下，这种独奏以其清新和新颖的气息令人感到格外愉快。但是，这种独奏要是完全孤零零的，而且保持相当长时间的话，它很快地就会唱起老调，不再以其灵巧悦人听觉，而且很容易变成极其令人难受、单调、甚至于灰溜溜的。因此，作曲家为同样一类管乐器写作时，永远不能忘记管乐器音响的这一个特点，而他的作品的长度永远不能达到对作曲者的艺术构思已经产生威胁的程度。里姆斯基-科萨科夫有一个时候曾经非常尖锐地、甚至是不留情面地指责柴科夫斯基玩弄花样，把《约兰塔》的整个《前奏曲》交由同样一类管乐器的"木管"和圆号演奏，但他同时也注意到随后色彩的完全更替。毫无疑义，里姆斯基-科萨科夫在激怒时过分动了火气，显然对柴科夫斯基的迷人的构思估计不足，虽说柴科夫斯基本人由于完全为色彩吸引住并全神贯注于他所采用的管弦乐色彩的完全出人意料的对置，也有点"做得太过分"了。为同样一类木管乐器和圆号而写的《约兰塔》前奏曲有失于稍过冗长，然而，随后进入的弦乐器和竖琴却以其极其清新的气息弥补了这一不足之处。

不过，这一个例子，在俄罗斯作曲家的作品中大概是绝无仅有的。他们多半是把同样一类木管乐器的结合用以作为"经过式插段"，因此当然获得极大的成功。但是在这一情况下，现在的叙述

的目的，并不在管弦乐配器法艺术的这一方面。详细叙述那些纯粹为同样一类木管乐器而写的、因此有权完全独立存在的作品，还要有趣得多。

根据法国革命时期的一则古老的新闻的记载，对管乐器作品发生兴趣，至少在法国就是在当时产生出来的。大家知道，法国革命 3 年雾月[1] 7 日，或者说 1794 年 10 月 28 日，在巴黎费多街剧院演奏了两首为同样一类管乐器而写的《序曲》，其中一首是公民梅雨尔写的，另一首则是公民卡台尔写的。但是更早若干年前，莫扎特已经为同样一类管乐器写过作品，他的《小夜曲》直到今天仍为演奏家们所重视。这些小夜曲是为管乐器的各种不同组合而写的，有时候甚至用到中音单簧管和低音大管，但是基本上是为八位或者十二位演奏者而写的。

贝多芬也不袖手旁观。的确，他没有一部作品采用八个以上的管乐器，但是提一提这些作品还是有益处的。他留下两部有趣的《八重奏》，是为两个双簧管、两个单簧管、两个圆号和两个大管而写的，此外，还有一部为两个单簧管、两个圆号和两个大管而写的《六重奏》以及三部为单簧管和大管而写的《二重奏》。只是非常遗憾，这位伟大的大师的所有这些作品，几乎全给遗忘了，在各大城市的音乐会舞台上完全不演奏这些作品。看来，人们只是在“管乐重奏”课上演奏它，并不认为有必要把它介绍给“广大听众”。

但是问题本身并不在这里。可惜，并不是所有木管乐器的重奏都能同样引人入胜。其中某些结合，音响显得相当浓聚，甚至于令人感到不快。另一些结合则使人感到音响有点柔弱而低沉。还

[1] 1793—1805 年法国所实行的共和国历的第二个月（公历 10 月 22 日—11 月 20 日）。——译者注

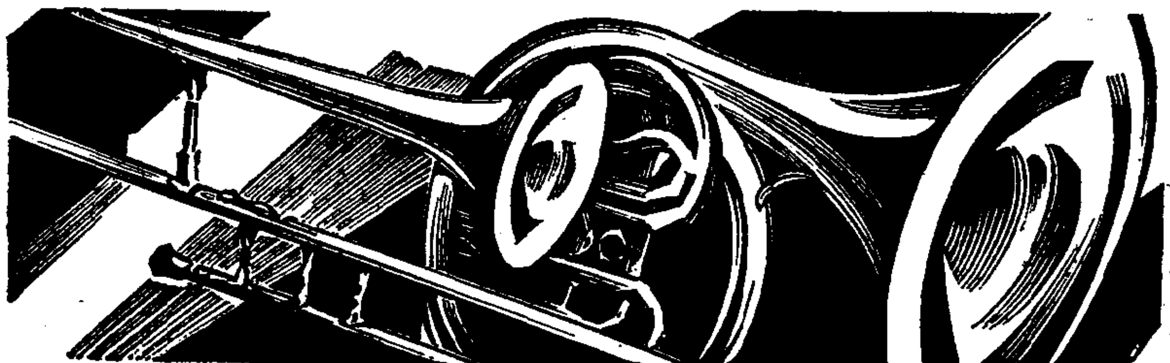
有另外一些结合，圆号给予了双簧管、大管以及部分单簧管的音响良好的影响。但是，总的说来，应当为“响亮”的音响说句公道话，而且必须承认，在管乐器的组合中，长笛和单簧管的“明朗”和“宏亮”的音响越少，木管乐器组的音响也就越加紧张、忧郁和阴晦。因此，某些作曲家要是沒有机会为管乐器加上“装饰性”音响时——关于这一点我们稍后还要谈到——，他们就首先采用长笛，或者把单簧管的数目扩大。当然，加用小号也容易达到这同一目的。

最近，苏联作曲家也开始相当注意到木管乐器的三重奏或四重奏。很快地，三重奏——可惜，其中沒有长笛——就让位给“木管”族的所有四个成员的更加齐整和完善的结合。这个和谐的乐器组合的音响极为良好，虽然长时间听下去有点厌倦。然而，篇幅不长的小品却实在迷人。

木管乐器组合的一切缺点，只要有“装饰性”乐器同它的音响一拌和，就会立即消除。李亚多夫在这方面做出了极为成功的尝试，他在自己的一部作品中只选用一些音响明朗而响亮的声部。由于采用这样一种乐器组合，他成功地表达出«音乐的鼻烟壶»的柔和的音响。这部为短笛、普通长笛、单簧管、竖琴和钟琴而写的作品，音响非常美妙。这部作品非常著名，时常有人演奏，而且总是获得轰动一时的和完全应得的成功。

但是，要是现在再把这一个想法比较深入地发挥下去，就不难得出这样的结论：在管乐器的组合中，某些打击乐器、竖琴以及主要用拨奏或者用泛音演奏的弦乐器的“装饰性”音响加用得越多，整个管乐器组的音响也越加良好。如果为这种乐器组合再加上钢片琴和“铜管”——圆号或者小号，那么它所产生的和音效果就能百听不厌。很多活象“音乐的”玩具、话盒子和鼻烟壶演奏的美妙

的音乐，就是为这样一种乐器组合而写的。然而，绝不应该认为用这种音响结合写成的音乐，在其内容方面都是“轻佻”或者“肤浅”的。完全不是这样。这种音乐也相当饱含热情而且适合用以“绘声绘影”。这是不是它的缺点呢？不过，在这种情况下，最好还是让音乐亲自发言吧。让她自己“保卫自己”，并证实自己有权存在下来。这里我们只想协助它解决这个问题，请大家注意柴科夫斯基的«第一组曲»中的«小进行曲»和舞剧«胡桃夹子»的«前奏曲»、穆索尔斯基—拉威尔的«展览会上的图画»中的«未出壳的鸡雏之舞»、德立勃的舞剧«葛蓓利娅»中的«木偶舞曲»和格拉祖诺夫的«舞蹈组曲»中的两个小品——«木偶»和«小谐谑曲»中的迷人的音响。象这样继续罗列下去是很容易的。但这是否必要呢？……



第五章　铜管乐器

现代交响乐队的第三组乐器是铜管乐器，或者象一般常说的那样——叫做“铜管”。这些为现代乐器机械构造的一切成就所丰富的声部，乃是在艺术方面已经如此完善的乐器组合，它不但可以作为管弦乐队在必要时的“支柱”，而且可以用以作为完全独立的单位。在现代交响乐队中，“铜管”拥有三种样式的乐器——圆号、小号以及包括大号在内的长号，这大号正如大家所知道的，是属于另一族乐器。

第四种以“圆号式”大号或“瓦格纳”大号闻名的乐器，以及为管乐队所采用的夫吕号(Flügelhorn)或萨克斯号，在歌剧乐队和交响乐队中实际上极少采用。因此在这里的叙述中，对“铜管”的这几件乐器只准备稍稍谈到就是。要想熟悉这些乐器，必须讲到乐队的另些更详尽的工作情况。

在管弦乐队产生的早期和它在十九世纪中叶之前的进一步发展过程中的最初阶段，“铜管”完全不象在“活塞机械”发明之后、使

它得以从自然音铜管乐器变成变化音铜管乐器时那样完善和发展。由于大约在 1811 年间所进行的这样一个出色的改良，铜管乐器在最近几十年间所起的作用不但显著地增强，而且它也已经占据了它本来应该有权占据的那一重要地位。

铜管乐器象它在乐队中最贴近的邻居木管乐器一样，在延长音响，或者最好是说持续音响方面具有完全同等的能力，如果说在灵活性和辉煌技巧等方面它在一定程度上不如木管乐器的话，然而它所拥有的力度，不管是木管乐器，或者是弦乐器，甚至这二者的总和，却远远及不上它。因此，为了保持管弦乐队音响的均衡，木管乐器同铜管乐器在数量上的比例，至少应该是二比一。同弦乐器的比例还要大得多，一般说来，沒有可能确定数量的关系，而在这方面的任何尝试，很可能不但是沒有结果的，而且也简直是沒有益处的。

铜管乐器的艺术和技术性能相当多样化，但是它不象“木管”、特别是不象弦乐——这里指的是拉弦乐器——的性能那样丰富。铜管乐器的音域还更加有限，只能适应作者的最微小的意图，而它的表现手法尽管有其感人至深的力量，但在时间上也有限制，因为它即使演奏最动人的旋律，也不可能象弦乐器那样长时间吸引住听者的注意。铜管乐器在其音响色彩方面虽然相当多样，然而很快地就会“令人感到厌腻”，它使听者的注意力涣散，甚至要比“木管”快得多。当“铜管”在管弦乐队中起“主导”作用的这一紧张时刻，它的这一特点表现得特别显著。铜管乐器缺少一种感人的深度，而这在弦乐器上却绰然有余。在交响乐队的条件下为铜管乐器写作的作曲者，处境还要为难，因为他不仅应该具备丰富的艺术审美力，而且还要具备一种“分寸的感觉”，这种感觉只要稍为有点

夸张，就很容易使他的音乐变成尖声吼叫的“铜管”占极大优势的“公园乐队”。铜管乐器用以作为独奏，能够产生一种不可磨灭的印象，但是结合在一起的铜管乐器却很容易变成一种“危险的力量”，它足以把作者的整个艺术构思化为乌有。这后面一种情况，当作者认为可以不必顾及“铜管”能完全从容自如地进行演奏的合理界限时，特别容易感觉出来。当然，这类危险对主要是由同样一类铜管乐器组成并预定用以完成十分不同的艺术任务的“管乐队”说来，一点也沒有关系。

同木管乐器不一样，所有的铜管乐器不但能够发出连续增强和减弱的音响，而且还能够骤然发出具有任何力度色彩的尖锐的、冲击出来的音响。“铜管”的这种惊人的能力，在对听众的艺术感染力好象占居首位的戏剧音乐中，时常为作曲家所利用。由于引用圆号的“阻塞音”或“闭塞音”和小号以及一部分长号和“铜管王国”的其他所有乐器的弱音器，艺术表现力的这一方面又大为增强。而这在某一方面已经完全变成一种消极的因素，因为它使音乐家忘记了可被允许的界限。很多作曲家时常沒有足够的理由就开始采用这一艺术感染的强大手法，因此很快地就使这种手法“大为减色”，并把它那使人铭记印象的灵敏度变成一文不值。

正如以上已经说过的，现在的铜管乐器组共有三种，或者，如果把管乐队的乐器计算在内的话，那么一共包含有四种样式的乐器，这些乐器相互之间的差别纯粹是在于机械性能方面，这种机械性能在这里也可以理解为它的“自然性能”。其中每一种样式的乐器仅只拥有它本身所特有的一些性能和特性。这后一情况使我们得以把铜管乐器组看作两个或多或少是明显独立的单位，可以完全独立地分别采用它。这就是：一方面是圆号，而另一方面，则是

小号，还有长号和大号。至于夫吕号一族，在法国叫做萨克斯号，而在最早则叫做布格号（buglecor），在交响音乐中极少采用。在这族乐器当中，我们知道要算是大号运气最好，这大号由于它所特有的、同时也是夫吕号全族所特有的在发音方面有点粘韧的特性——与其说是幸而，倒不如说是可惜——它不得不担当长号的低声部的职务。带有不同号嘴的夫吕号一族的其他成员和夫吕号本身在交响乐队中极为少见，这里不必仔细去谈论它。然而，这里只在大体上提一提夫吕号全族乐器的有时候容易引起某种纷乱的名称，可能是有好处的。正如这一行的大行家、英国学者弗朗西斯·威廉·赫尔宾所说的，夫吕号（Flügelhorn）的得名，毫无疑义，是因为夫吕号演奏者总是站在军队队列的右"翼"（Flügel），好象率领着这队伍一般。这一族乐器的德文名称非常明显地表明，这种队形基本上作用于德意志国家中，而这一个概念本身也已经从这里遍传西欧的其他国家了。

如果说木管乐器的艺术和技术手法长时期未曾完善而且也不具有同等价值的话，那么铜管乐器的处境则还要艰难。在十九世纪最初三十年以前为作曲家所采用的过去的管弦乐队中，铜管乐器的采用不但有很大的限制，而且由于它的自然特性的关系，有时候远非依照乐思的自然进行所要求的那样去使用它。换句话说，管弦乐队中的铜管乐器的活动在某些方面与其说是屈从于作曲家本人的意志，倒不如说主要是受它本身在技术方面不完善的性能所制约。铜管乐器在构造上的这些缺点，一般说来同带有伸缩管的长号并不相干，我们知道，这长号在"早期对位作曲家"的乐队中占有特殊的地位，时常用以加强混声合唱的每一个声部。随着更狭义的交响音乐的发展，长号就让位给在乐队中占优势的圆号和

小号，而它本身则转到歌剧和戏剧乐队中完全定居下来，在某种程度上成为当时铜管乐器一般说来还不完备的组合的基础。长号在交响乐中出现只是一种罕有的现象，实际上它无论对整个管弦乐队的编制，或者，特别是对乐队的內在生命力说来，并不产生重大影响。

然而，音乐的生活坚持向前发展，它对铜管乐器所要求的日益更新的表现手法，却是在当时存在的条件下的铜管乐器所不具备的。很明显，为了使铜管乐器摆脱由于当时的机械构造水平而产生的不得不停滞不前的窘境，应当采取措施一下子就把阻碍铜管乐器进一步发展的一切障碍消除掉。这任务很不简单，但是，正如后来所表明的，却完全可以解决得了。现在，为了完全弄清楚造成这种情况的基本原因到底是什么，并查明妨碍铜管乐器发展的“障碍”究竟在哪里，应该回想一下，毫无例外地作为所有管乐器的基础的，就是所谓“自然音阶”或者说“自然音的和声音列”。为了在今后不必再回到这一问题上来，在这里再把这么一个对管弦乐队中的铜管乐器的生命有着如此严重影响、而且成为铜管乐器在将近两个半世纪的发展过程中的不愉快的障碍的问题的实质，一劳永逸地弄个清楚却是有益处的。

在不管哪一种长度和口径并不太宽的小号上，按照一般的方法吹气时，总会促使号管中的空气柱发生振动，并产生出严格确定的音级序列。随着嘴唇的紧张程度而变化，可以使空气柱整个儿、一半、三分之一 或者在二十分之一的范围之內的任何部分发生振动。这样一来，如果假定以大字组的C音作为基础，那么就可以得到彼此之间恒久不变和互相依赖的音级的严格序列。这种序列叫做“自然音阶”、“和声音列”以及“上方泛音”、和声泛音和“自然泛

音”的序列，或者也可以叫做“泛音列”。音列的最高一些音级只有某些铜管乐器可以奏出，这些音级的发音极其困难，远非所有的演奏者，甚至非常有经验的演奏者都能办得到。因此，一般的“自然音列”包括前面的十六个音，而且“第一个”或者“基础音”只有所谓宽口径乐器才能奏出。第七个音和第十四个音符合于“自然七度音”，音响比平均律中稍稍低些，而第十一个音和第十三个音正好逢在两个相邻的变化半音之间——小字二组的 f—f# 和 a♭—a。

从以上所述应该已经明确，号管的直径关系或者说直径与号管长度的关系，叫做口径。号管的直径愈宽，长度愈短，也就愈有理由算作宽口径乐器。这类乐器很容易奏出“基础音”，但是在音列的上面一段，却很少能够高过于第九、第十或第十二泛音。号管特别短的乐器通常只能奏出前面五个自然音，或者在极少的场合中，例如在单簧管上，可以达到前面九个自然音。相反地，号管口径相对地小而管身又比较长的乐器，则叫做窄口径乐器。这类乐器可以奏出从第二个泛音开始的所有高的“上方泛音”，至于第一个泛音却纯粹是“理论上的数目”。某些演奏者有时候在小号或圆号上可以吹出“基础音”，虽说这个发音有问题的基础音，在管弦乐队中在任何条件下都不应采用。

在几个世纪的历程中，最著名的音乐家运用了铜管乐器的这些相当有限的手法，而且认为完全足以用它去撑持管弦乐队的力量、光辉和富丽的效果。然而，一般说来大约在管弦乐队产生初期，这种情况就已显出它的无能为力。真的，如果说铜管乐器所拥有的音列，在其下面一段的音级有着很大的空档，而在其上面一段则满是一些“不谐和”的音，那么，作曲家又能指望得到些什么呢。因为大家知道，只有“基础音”保持绝对谐和，然而它的所有其他

音级，多少同欧洲音乐所采用的所谓“十二平均律”有着明显的距离。然而，作曲家以其惊人的技巧摆脱掉已经形成的这种情况，尽可能只采用它的“自然音”，并在这基础上创作出深具表情和热情横溢的旋律结构来。这里沒有必要深入叙述铜管乐器在早期管弦音乐作曲者的作品中的活动历史。只要说明一下，这种不合理的情况极快地就已被意识到，而且为了填补自然存在于它的音列结构中的所有空白，还发明了装在号嘴与乐器管道截口之间的一个“补充管”或者说“附管”。这种补充性装置使有可能改变任何小号的基本调，把它加以调低，从而选出对自己最适当的调。

但是，就是在这种情况下问题也远非如此简单。当时的音乐家好不容易才能意识到，这“补充管”可以作用于变化音体系的八度中的整个范围。作曲家满足于“所爱好的”一些调，此外，他们根本什么也沒有看到，只是在这人为地限制的条件下去寻找出路。在这方面所进行的第一步工作是制成“高音小号的样式”（clarino），那时候复调音乐作曲家认为基本上可以采用音列的上面一段，在这里，音级的序列不但是完备的，而且在“不谐和”的音级方面也有某些优越性。铜管乐器在对它们本性说来并不十分习惯的区域中作用于这些音级的这一情况，并不使他们发窘，然而要使新时代的音乐家理解到他们自己的伟大先辈的“错误”，不是十年八年的功夫所能达到的。新时代的音乐家废弃“高音小号的样式”，使铜管乐器的圆号和小号重又获得它们暂时失去的那些自然特性，并把自己的注意力转向附管这一方面，因为附管的自由变换已经产生了可以明显感觉到的一些优越效果。但是在采用“附管”方面相当畏缩不前的情况，在这里也产生了作用。古典作曲家不允许同时结合不同的调，而且在万不得已的时候也满足于所谓“阻

塞音”——这阻塞音的采用在圆号上已经习以为常，而在小号上却几乎是不存在的。

当然，由于“附管”的采用，迟早总会想到运用或者结合不同的调，以便保留下一系列开放音，或者走得更远一些，在某种补充装置上结合两个或者若干个“补充管”或附管。第一种情形：在浪漫派作曲家和后期古典作曲家格林卡和比捷的作品中常可看到，其中已经可以找到相当大胆地采用两个、三个，甚至于四个不同调的圆号的任何结合，可惜，在小号方面，有时候象在《卡门》中一样，用的是短号，可就不能这样说了。第二种情形：根据海军部门的命令，在1826年间把一些带有两个和三个活塞的铜管乐器，引用在海军陆战队兵团、骑兵连、宪兵团和工兵营的教练乐队之中。既然印发的命令所证实的这种情况，规定了乐队的编制是由所有的铜管乐器组成的，其中包括短号、圆号、小号、低音号和其他一些声部，那么，可以大胆地假设，在俄国要比欧洲其他各国更早地建立活塞乐器的完整的军乐合奏，我们知道，这种合奏使得大约在1830年间访问彼得堡的英国军事使团那样着迷和赞赏，致使率领使团的威廉-肖·凯特卡特伯爵要求尼古拉一世赠给英国皇家禁卫军一整套这些乐器。要是我们回想一下，正是在这个时候，在英国还是带有伸缩管的小号起主要作用，它顽强地阻拦活塞乐器渗入英国，那么，对这样一个乍一看来好象是“奇怪的要求”，也就变成完全可以理解的了。根据宫廷大事记对这件事情的记述，尼古拉一世吩咐以俄罗斯皇室军队的名义，赠给不列颠军队全套活塞铜管乐器，在乐器的活塞装置上套上皮套子，说明在演奏时也不得卸下，为了“不让任何人看到这活塞是怎样制成的”。在所有外国作家当中，只有英国历史学家亨利-乔治·法默有勇气证明这一个

值得注意的情况是真实的，然而其他的人或者完全避而不谈，或者把活塞乐器的完整合奏说成是合乎他的心意的某人最早采用的，但这不只是俄国人。“回旋式活塞”或“直升式活塞”系统的发明，一下子就改变了“铜管”在管弦乐队中的处境，它赋予作曲家行动的自由，并在“管弦乐队的心脏”中孕育出铜管乐器的极其响亮和易于随应的结合。从这时候开始，铜管乐器的圆号、小号和夫吕号一族就从自然音乐器变成变化音乐器，从而完成了这类乐器的技术结构。

但是实际上问题远远不象初看之下可能想象的那样容易和简单。新式的活塞乐器很难为自己开辟出进入管弦乐队的道路，如果只根据西欧大师的管弦乐总谱而下判断，可以说在活塞乐器存在的最初几十年间，它既没有获得够高的地位，尤其是也没有得到普遍的承认。它的构造极不完善，音响很坏而且也不够准确，当然决不可能与自然音乐器相提并论。就是为了这个原因，绝大多数过去的作曲家显然偏爱旧式铜管，只有少数当时最先进的音乐家，能够根据它的功绩而评价“活塞构造”的技术手法和性能，坚决要求使变化音乐器处于与自然音乐器平等的地位。

活塞乐器在四十年代的俄罗斯的际遇稍有不同。活塞乐器正是在这里大概从它最初产生的时候开始，就已经为音乐家所熟悉。活塞乐器经常为军役乐队所采用，在喧闹欢腾的涅瓦河畔的游艺音乐中也时常用到它。关于这一点，不但在格林卡周围而且也在普希金周围的当代人的许多有趣的叙述中都有所载及。格林卡自己直率地说道，“应该把现在那样通行的带有活塞的铜管乐器族用以作为附加的一类乐器”。但是由于活塞乐器在演奏时，“丧失了原先为铜管所固有的那种威武刚毅的特性，而且，遗憾的是在音调

上多半是不可靠的”,因此它也未能进入到十九世纪上半叶俄罗斯大师的乐队中去。格林卡不大喜欢活塞乐器，虽说他正确地估计到其中所含有的将来可以用以丰富歌剧乐队和交响乐队的表现手法的那些性能。他是那样大胆和熟练地使用附管，才会那样容易地自愿接受为了声音的美而必然遭受到的损失。

然而，并不是所有俄罗斯音乐家都对新式的变化音铜管乐器抱有成见。不久以前，阿·弗·沃伊诺娃在巴赫鲁申博物馆所保藏的文献中有关阿历克赛·尼古拉耶维奇·威尔斯托夫斯基的手稿部分，发现了弗拉季米尔·费多罗维奇·奥道耶夫斯基公爵早在 1828 年 12 月上半月因活塞乐器事而寄发的一封极其有趣的信件。这位公爵在这封信中热情地评述这种新发明，坚决劝告威尔斯托夫斯基把它用入莫斯科大剧院乐队。奥道耶夫斯基写道:“不久以前我听到了键纽式铜号乐队的演奏。我不知道你在彼得堡时是否已有这种发明。它真使我心醉。我首先想到的是，这些音键只不过补充了音阶中的某几个音级，而且我认为铜号的那种反常的音调也不会带来多少好处。但是当我听到铜号能够十分准确地和注意到强弱音表现地奏出含有二分音符和四分音符的小提琴乐句时,你可以想象得到我是怎样地吃惊。沒有听到这种演奏,就不可能想象得出这种效果,你是一位音乐指挥,决定给莫斯科的乐队增加几件这样的铜号吧,你意下如何？听说,这种音键的发明者安东·捷斐特教学生收费极廉。是不是由你来完成器乐的这重要一步呢？如果你决定了,我很乐意在彼得堡负责张罗此事”。但是活塞乐器并不依作曲家对新的改进所抱的态度为转移，它坚决渗入管弦乐队,而乐器制造师也不断使它臻于完善,可是演奏家对“自然音铜管”的消失长久未能甘休,这种乐器的美使他们时常看不见

新的发明所具有的那些独特的优点。然而，旧乐器的命运已经注定，它们一去就永不复返了。

在现代的"变化音乐器"上，回旋式活塞或直升式活塞体系的构成，是以通过机械而延长乐器的基本管为基础的。每一个回旋式活塞或者直升式活塞，(这二者之间的差别归根结底是在于它的旋转式或者唧筒式的结构）只不过是依靠补充管而扩大主要管身原来的长度，降低了乐器的基本音列。这样一来，为气流打开进入补充管的通路的回旋式活塞或直升式活塞，就使乐器的基本调按照严格规定的距离的大小而下降。这距离多半是第一个回旋式活塞相当于一个全音，第二个——半音，第三个——小三度或者大三度，要是有第四个的话，那就是纯四度。几个活塞的各种不同形式的结合使用，就可以得到所形成的不同大小的总和，从而并使基本音列相应地降低。近来，经过萨克斯加以改善的回旋式活塞体系，得到了普遍的传播，但是在乐器史上所列举的许多名字当中，三个回旋式活塞体系的最可能的发明者，要算是萨克森的乐器制造师勃吕梅尔。象唧筒似的直升式活塞体系，大概是法国乐器制造师培利涅发明的。这两种结构又叫做"从属"回旋式活塞或直升式活塞，以别于"独立直升式活塞"。"从属直升式活塞"这一概念指的是两个或者若干个直升式活塞，或者是回旋式活塞形成自己的总和的能力，然而"独立直升式活塞"一词所指的却是某种完全相反的东西。萨克斯在进行这种革新时，力图消除由于同时使用两个或者三个直升式活塞而时常产生的差错。在这方面进行的第一步工作是规定第三个直升式活塞的新的调音距离为一个大三度，第二步则引用了六个可以连续提高乐器的音列，也就是说同现在所采用的降低的回旋式活塞或直升式活塞的体系起相反的作用的独

立的直升式活塞。

圆号　现代交响乐队的最富于诗意的乐器，毫无疑义可以说是圆号，圆号在俄文中的这样一个有点异乎寻常的名称（Валторна），大约是从它的德文名称（Waldhorn）“林中号角”转化过来的。每一位首次写作管弦乐总谱的人，起初总以为沒有圆号，在管弦乐队中他就无路可走。他总觉得任何管弦乐音响，只有当圆号参加演奏的时候，才会是眞正良好的乐队音响。

这种现象幷不是偶然的。圆号，或者象最初人们为它所起的名称——号角，声音的确是那样迷人和优美，它总是那样吸引住听者的注意，不由地还赢得了作曲家的欢心。对圆号产生的这种依恋由来已久，为管弦乐队而进行创作的作者，只有当他们掌握到相当广泛的知识，能够开始清醒地看待整个乐队，特别是乐队的各别组成部分之后，才会开始安然地对待这件乐器。但是，对待圆号，也象对待竖琴一样，多年来在他心中保存的“溫柔眷恋之情”，通常一有适当机遇就要表现出来。

然而，可以设想只有初学写作的音乐家才会犯这种特殊的“毛病”。不完全是这样。圆号的产生是那样早以前的事情，音乐史上不见它的踪迹不止有几百年，甚至有几千年。罗马军队知道这件乐器的价值，他们的军团已经拥有不少吹奏青铜号角的音乐家。据传说所记载，马其顿的亚历山大有这样一个铜号，它的“宏亮的声音”在五斯塔第姆之外，或者按俄罗斯的计算法，在十四俄里半之外都听得见。这位为了好玩而进行种种得当的推测幷构想出这样一件乐器的德国耶稣教传教士的话倘若可以相信，那么这件巨大的铜号应该用三个架子撑住，而它的喇叭口的斜截面应该有近八呎大小。当然，这种铜号是不可能吹奏的，但是有关马其顿的亚

历山大的民间传说，却不止一次地联系到极不平凡的事件，联系到乐器发明的惊人历史。例如，东方闻名的那卡拉双鼓（naqqara）就具有这样一些奇妙的特点，它的声音不但可以从四面传到四十塔斯远外的地方，而且，能够敲出它自己的君主的名字——“伊斯坎德，伊斯坎德”！

在中世纪时期，圆号并不具有作为一种“乐器”的任何作用。它多半用于最广义的军队生活和宫廷生活之中。每一个士兵都有他自己独用的铜号，其中许多人采取这样的携带方式，可以不必卸下头盔就能吹到铜号。中世纪的铜号受到人们那样的重视，甚至连社会地位很高的太太们也时常使用它，布列塔尼[1]的安娜就有一支饰有金制花纹的号角，随身系在腰带上。总之，那时候无论是会战、竞技、家庭生活和犬猎，总要用上铜号。它激励参加战斗的人们，为中世纪城堡的居民消愁解闷。它也用以作为一种优雅的信号，通知那些根据当时的习惯必须在就餐之前先洗好手的人们入席进餐。

古代的号角真正地到处为人所熟知。中世纪的欧洲知道它。地中海的东方各国也知道它。这种号角随着它所属的国家而转移，在其外形和制造材料上都有所不同。骑士的历史保留着最清楚的记忆的那种号角，是用象骨凿成的。这就是骑士的号角，叫做“沃里番”。它的声音是那样有力，使得查理曼听到躺在远在比利牛斯地峡山上处于不幸困境的罗兰求救的讯息时，立即赶去帮助他。罗兰在致命的痛苦中那样狂热地吹号，吹到颈上的血管破裂，

[1] 十八世纪末法国资产阶级革命以前是法国的一个省份。五世纪至六世纪时被布列塔尼人所占领，自九世纪起为伯爵的领地，以后为公国，1532年并入法国。——译者注

号角也裂成两半。据说，这个号角保藏在离莱茵河上罗兰塞不远的农涅柏修道院里，还有人说过了很多年之后，查理四世从这里把号角抢走，藏入布拉格圣彼得大教堂的宝库中。直到现在这支号角就一直摆在那里，完全不是象另一些人所说的藏在伦敦博物馆里。

现在，非常适合在这里说明一下，用以制造古代号角的材料，在某种程度上说来是不经久的，因此并不大适合经常采用。制造号角的匠师有鉴于此，就越加注意到金属的优点。最后，他们想到了在自己的乐器制造中模仿动物的角的形状。在四百年的期间内，从十二世纪到十六世纪末，他们总是持守这样一种观点，并把他们的号角制成不怎么弯曲的形状。只是从新的十七世纪初开始，号角才采用现代的样式，而在将近十八世纪中叶，人们才开始把它叫做“简单铜号”或“自然圆号”。最简单的一种自然圆号，应该说就是“猎号”，它在管弦配器法史上叫做 trompes de chasse。猎号的金属管身具有圆锥形截面，管孔开始时是三分之一吋大小，而在喇叭口上则几乎达到十二吋。这类猎号的长度通常是介乎九呎(最高的一种调)和十五呎半(最低的一种调)之间。流传最广的猎号是C调、D调和E♭调猎号，发音良好的音级数目通常不超过十个。这类“猎号”的音响不同一般。它的声音远传四面八方，通常在逐猎“大熊”，包括追逐鹿、扁角鹿、牝鹿、羚羊、公野猪、狼或狐狸时，都用得到它。罗西尼在他的一部作品中使这“猎人的集合号令”永远为人所纪念，就是用的这类古老乐器的出色演奏。但是，毫无疑义，在管弦乐队中成对采用“猎号”的第一位作曲家，却是著名的对位法作曲家约翰-约瑟夫·孚克斯。然而，在法国，“猎号”作为管弦乐队中的独奏乐器出现，时间还要早得多，而且有人指

出，早在1664年间，吕里就把它用在歌剧《埃里特的公主》(Princesse d'Elide)之中。

然而，尽管“猎号”有着所有这些优点和美，尽管当时的人们那样喜欢它，这类乐器却未能长期保存下来。的确，古老的猎号所能发出的十个音，在很快的时间内就因通过所谓“阻塞音”而得到了扩充，但是，就是这些阻塞音实际上也没有解决完备的音域方面的问题。据传说，关于阻塞音的产生，是由于在德累斯顿宫廷供职的一位当时相当出名的圆号演奏能手安东-约瑟夫·汉姆普尔，决定借助一个插入喇叭口的软塞子而改变声音的色彩。完全出乎意料之外，这乐器所发出的声音高了起来，猎号原先的整个音列都移高了半音。这样一来，完全偶然地发现了演奏圆号的新方法。很快地，同是这位汉姆普尔，又发现了这塞子的任务可以更方便地用演奏者的手来完成，从这时候开始，据某些文献资料记载是在1735年，而另些资料却说是在二十五年之后，他的新方法就通行起来。这时候猎号的名称本身在很多方面也已经失去它的意义。从此之后，猎号开始易名，起先叫做“手号”，稍晚一些时候，在“补充管”或“附管”已经通用时，又叫做“自然铜号”或者自然圆号，关于这一点我们在上面已经说过。

这里我们可以大胆地把那些不必要的细节略去不谈，只用几句话说明一下这个新的概念。拥有和声音列中的十三个或者十五个音的自然圆号，不可能满足当时作曲家的即使是最起码的要求，他们想在改变乐器基本调性这一方面获得更多的机会。起初，音乐家习惯于通过“附管”或者不同长度的“嵌进的弧形管”而获得的两个或者三个调。这种“嵌进的弧形管”或者补充管装在乐器主要管身和号嘴之间，可以使圆号的音响移到所需要的调的高度。在

需要更多地从降低的方面去扩大调性的范围时，必须把一个附管插在另一个附管的后面，这样一来，结果就使带有喇叭口的圆号的弯曲部分同号嘴之间构成了十分长大的距离。这种情况当然不可能使要求严格的音乐家感到满意，而且由于对演奏产生了不良的后果，大约在十八世纪中叶又重新加以改善。这种改善的结果是使乐器的主要管身可以在成圆形弯曲的限度内一次推前和移后。象这样形成的"环节"可以代之以补充的U形管，它的名称叫做"创新管"，或者象乐队演奏员中所说的叫做"小面包圈"。归根结底，通过附管或者补充管有时候也叫做"变调管"或"变调机"，圆号的基本音列可以移到变化半音的一组中的任一音级上。加上在下面补充进来的若干个音级，作曲家就可以或多或少地运用圆号所获得的十六个调。当中的几个调效果最好，音响特别美妙且富于表现力。

过去最伟大的作曲家所写的音乐，都是用自然圆号演奏的。巴赫和亨德尔、格鲁克和海顿、莫扎特和贝多芬、威柏、梅亚贝尔和柏辽兹、李斯特、瓦格纳、格林卡，甚至连里姆斯基-科萨科夫，全都采用过它。简言之，从十八世纪中叶开始一直到十九世纪末为止的这一段时期中出现的所有交响音乐，多半是为自然圆号而写的。作曲家非常珍视这种乐器，把它看作一种古老的"猎号"而永志不忘，而且留下了在乐队中采用这种乐器的一些光辉范例。自然圆号的声音也象古老的猎号一样，充满着惊人的美。它的音响之亲切和富于诗意，尤其令人迷恋。最后，它又是真诚感人和富于表情的。所有这些，再加上它在技术上也比较灵活，因而产生了许多美妙的范例，直到今天仍然不失其芳香。大家知道，贝多芬在他的《田园交响曲》中，以及在《第七交响曲》的谐谑曲的三重奏中，都

留下了一些令人永志不忘的篇页。爱德华·赫尔利奥在阐述《英雄交响曲》的谐谑曲的美妙之处时，曾大喜若狂地指出，这段音乐的"浪漫主义音调"表现在"圆号三重奏的神秘合奏"中，比表现在"双簧管的欢悦的动机"中尤为强烈。他还说："贝多芬特具技巧性地采用这件乐器，用它的声音以表现惊徨、期待和苦闷"，在这里他还补充说，"很快地阿尼姆颂扬了'奇妙号角'，这号角是用银子和象骨制成的，饰有四条金色的绦带"。手里带着贵重的重物的"一个男孩骑马急驰，他把这个号角带到女王的城堡里去，为了褒奖她的心地的纯洁"……

威柏是管弦音乐中的真正的浪漫主义者，他知道怎样运用圆号。他那魔幻的"奥伯龙号"直到今天仍然是这方面最富有表现力的范例。大家知道，他只用了它的三个音，通过这样一种真正是极为简单的手法，却达到了感人至深的表现力。但是圆号在表演它的"拿手好戏"时，音响之好是绝无仅有的。这就是《自由射手》中的著名的"猎人合唱"，这段音乐由于时常演奏，已经成为尽人皆知的一首乐曲。要是在这里，把圆号的这一富于诗意的音响，与同一出《自由射手》中的"地狱狩猎"中的圆号的音响作一比较，是有益处的。在这后一情况中，它已经完全失去原有的素朴诱人的特性，而具有某种完全异样的特点。圆号在拥有深奥莫测的特点时，便于表现恐怖和神幻的效果，在管弦乐队中别无一件乐器能够发出象它所发出的那样令人惊心动魄的音响，在这方面别无一件乐器能够比得上它。

在俄罗斯古典作曲家当中，格林卡运用自然圆号特别有技巧。他善于以其惊人的独创性结合圆号的不同的调，如果说只用一个圆号的手法对他说来时常并不怎么得心应手的话，而在有两个自

然圆号，否则就是三个自然圆号参与的情况下他却写出了一些流畅的旋律结构。在这方面，他的歌剧《伊万·苏萨宁》和《鲁斯兰与柳德米拉》、戏剧《霍尔姆斯基公爵》配乐和西班牙"辉煌随想曲"(capriccio brillant)《阿拉贡霍塔》，都非常值得重视。在柴科夫斯基和里姆斯基-科萨科夫的活动时期之前，自然圆号就此永远脱离管弦乐队。只是里姆斯基-科萨科夫在歌剧《五月之夜》中，用他的话说，又想到了以"练习曲"的方式而采用自然圆号。很难说这部作品真的在什么时候用过自然音乐器来演奏，但是这类乐器在作品中的采用达到了真正"技巧性"的水平。只要提起在《前奏曲》开始时动人的圆号演奏，就可以确信刚才所说的这一点。

但是例子是够多的，要想列举古典作曲家为自然圆号而写的作品中仅只是最优秀的一部分，就必须提到几乎所有的作者和他们的几乎所有的作品。但这在任何情况下都是不可能的。因此，更明智的做法是继续我们这一个曾经被打断过的叙述，再回想一下，这"阻塞音"的发现在自然圆号上产生了变化半音体系的"错觉"。十分自然地，这时候就认为"附管"的引用，乃是人工扩展自然圆号的艺术表演性能的范围的第一个尝试。的确，如果说某一个调的圆号拥有这样一系列音级，那么，很明显，另一个调的圆号或者说带有另一个附管的圆号所奏出的那一音列，则相应地移到另一音级上。由此可见，把巧妙搭配起来的若干个不同调的自然圆号结合在一道，就可以只用同一类"开放音"，或者说同一类"自然音"奏法而奏出整个变化半音的音列。

毫无疑义，象这样运用圆号对演奏者说来是极其困难的，因为这要求演奏者的注意力高度紧张。问题全在于每一件乐器轮得到演奏的只有若干个音，而这几个音它又应该演奏得那样准确及时，

绝不能把好象只为一件乐器而写的旋律花纹的进行打断。柏辽兹在这一方面做得尽善尽美。在《罗密欧与朱丽叶》中有一大段独奏，分配在四个不同调的圆号之间，而它的音响实际听来有如只用一件乐器奏出一般。但是除此之外，在这段独奏中由于每一个圆号声部在"开放音"之间，还拌杂着某些正如我们已经说过的相当难以演奏的"阻塞音"，这也就加深了它的复杂程度。至于比捷，如果只就他的《卡门》总谱而下判断，在这方面他也是一位巨大的大师。但是格林卡超越于他的所有同时代人之上，并以"机智胜过"上述两位作曲家。他几乎不采用"阻塞音"，通常他所选择的调的各种结合，欧洲的学者们并不知道在管弦乐队中曾经有人采用过。可惜，这些管弦乐队的行家没有适时地看一看格林卡的总谱。因此他们丧失了很多东西……然而，圆号的自然音列的"空档"必须填满，这一点总是使得作曲家不能心安，他们时常求助于一些巧技，这些巧技现在我们可以把它称为自然圆号演奏的特殊"技巧性手法"。在弗兰斯瓦-阿德利埃那·布阿尔爵的歌剧《白夫人》第一幕的《叙事曲》中的圆号声部，就是这一方面的最令人惊叹的辉煌范例之一。在这里，作曲者要求圆号奏出位于第四个和第三个自然音之间的整个变化半音的音列。当然，这类大胆的尝试完全取决于圆号演奏者的灵巧演奏，但是毫无疑问，当时所有演奏家都能掌握这种"灵巧"，而且认为是必须掌握的。在另些条件下，作曲家要是没有把握获得预期的成功，可能从来也不会决定采用这类巧技。但是为了把自然圆号部分作一结束，适合在这里再指出这么一点：里姆斯基-科萨科夫的例子是不算数的，因为他采用自然圆号，正如我们在上面已经说过的，只在于"练习"为这些早已被人遗忘的管弦乐声部进行自由写作。然而，实际上这完全没有必要，里姆斯

基-科萨科夫只是增加了现在演奏或者视读他的作品时的许多麻烦。不但如此，我们依然明显地感觉到，里姆斯基-科萨科夫所采用的自然圆号，还是指的它的变化音结构。大家知道，罗西尼是自然圆号的大行家。他自己能很好地演奏圆号，因此不怕为它写出一些快速度的、有时候因有开放音和阻塞音的结合而显得极其紊乱、复杂的独奏。在《威廉·退尔》第一幕中，可以遇到圆号的有趣的呼应，这是先后相继用"开放音"以及最近特别广泛采用的迷人的手法——"回音"奏法奏出的。在同这一出歌剧的第二幕中，特别是在《塞米拉米德》中，可以遇到如此复杂的结构，甚至用现代的变化音圆号来演奏，也未必经常容易胜任。在管弦乐队中采用自然圆号的这些例证，再一次证实的只是从不在任何技术困难面前停步不前的当时的圆号演奏家所具有的极高水平。要分析出以上列举的例证的各个组成因素，并判明何者是"开放"音，何者是"半阻塞"音和完全"阻塞"音，这分明是非常复杂的任务，这工作有时候由作曲家亲自标明出来。

现在，在"阻塞音"和"附管"之后，再进一步就是圆号采用在那个时候之前不久发明的回旋式活塞或者直升式活塞体系的时候了。由于这样一个极其巧妙的发明——关于这方面的知识在上面适宜的地方已经有过说明——，自然圆号借助于回旋式活塞或者直升式活塞，就一变而成变化音圆号。附管不外是一种在每一个别场合中插入乐器主要管身的小补充管。活塞体系则是这样一种结构，它可以使一个机械装置作用于任意的序列，因而它本身也就结合了三个、后来是四个或者五个这样的补充管。这样一来，变化音圆号实质上就兼具了俱各相距半音的七个调的圆号。乐器商行"爱德华·克吕伯"的最新发明还更多地丰富了变化音圆号的性

能，由于所谓“四度活塞”，在理论上使调的数目增加一倍，从而提供圆号演奏者以演奏上的极大好处。从这时候开始，圆号就成为保存了自然圆号所有最富于表征的特点的十分完善的技巧性乐器。

但是当时的人们的想法却不是这样。他们好心地痛惜在他们看来因活塞机械装置而弄得“奇形怪状”的自然圆号的不幸的遭遇。他们认为变化音圆号，或者说“回旋式活塞”圆号，在其音响上失去了自然音乐器的一切魅力。一句话，在管弦音乐艺术上出现了“困难的日子”，这就是管弦乐队的最美妙的音响消失了，自然圆号不见了，而对“猎号”的神圣尊崇的记忆也随着自然圆号而消逝得无影无踪。不管这有多么奇怪，这种心情是产生了效力。尽管变化音圆号有它的所有这些不容置疑的优点，然而至少在它存在的最初几十年间，在管弦乐队中总是无法流行开来。造成这种情况的原因，大约是因为变化音结构的机械部分分明还不完善，关于这一点，一位极其冷静地评价管弦乐队、特别是管弦乐配器法的任务和性能的音乐家格林卡也曾经非常简练地说起过。他对作为“铜管”的变化音声部的回旋式活塞乐器作出了应有的评价，然而他也指出这类乐器“丧失了原先为铜管(即自然音乐器)所固有的那种威武刚毅的特性，而且，遗憾的是在音调上多半是不可靠的”。不能不同意这一精辟的评语。的确，活塞结构在它产生的早期，离完善相距甚远，当时喜欢造谣中伤的人们，就大肆攻击这种新的变化音乐器，极为鄙薄地把它叫做“容易失手的铜号”。实际上它正也就是这样，由于新的活塞机械装置还不可能担负得起摆在它面前的复杂的技术任务，因此当时的人们就有理由否定“经过改良”的变化音圆号的优点，抱怨“发明者的野蛮行为”，惋惜已经过时的自然

圆号所失去的美。

但是在蓬勃发展中的音乐迫切需要经过改良的“变化音”乐器。于是，作曲家忍痛开始提心吊胆和小心谨慎地把活塞乐器用入管弦乐队中去。他们不可能仍然安于旧乐器与新乐器在音响上的区别，因此就在“志愿协议”的基础上采用它们。从这时候开始，第二对自然圆号就让位给两个变化音圆号，再过一些时候，当那由乐器制造师造成的令人感到“遗憾”的程度已经缓和到使得音乐家不再觉得新的乐器“毫无价值”时，自然圆号就悄然引退，并从管弦乐队迁住到博物馆里去。从这时候开始，对变化音圆号的音质的争论就失去了任何意义。如今，现代的听众已经能够完全正确地充分欣赏变化音圆号，这种乐器只不过在九十年前，却以其音质的新颖和音响的色彩而使当时的人们惊骇万分。

现代圆号的音域几乎同大管的音域相等。在上段，圆号可以自由地达到小字二组的 d 音，其中上方两三个相邻的音级难以奏出，而在音列的下段，借助于附管 $B^{\flat}$，现代圆号很容易降到自己的音域的最低处，远远低于大管之下。但是这些极端的音级相当难以奏出，因此采用这些音级应当十分小心。在任何情况下，大字一组的 A、$A^{\flat}$ 和 G 音可以十分自如地奏出。在技术方面，现代的变化音圆号是相当完善的一种乐器，但是象所有“窄口径”铜管乐器一样，它并不很喜欢把“单纯”的灵活性作为为技术而技术的表现，它比较喜欢歌唱，而且歌唱得富于表情和真挚动人。在这方面圆号具有极好的素质，它的音色之美必然引起听者对它的注意。但是随伴着一般惯用的演奏方法，还有许多人工改变声音的方法，其中最主要的应该说就是“阻塞音”和“闭塞音”。这后者声音特别咭哽和紧张，因此在管弦乐队中需要特别小心加以对待。圆号基本上

是以其高贵、诗意、冥想般地温柔、以及美妙诱人的音响而征服听众的一种乐器。这里只须举出不多几个例子，但是不把"猎号"计算在内，以便对现代管弦乐队中的这一乐器能有个完整的概念。鲍罗丁在他的一部曾被斯塔索夫称做"勇士"的、非常出名的《第二交响曲》慢板乐章的开始处，交给圆号一段美妙的独奏。柴科夫斯基在自己的《第五交响曲》的慢板乐章中，交给圆号一段满腔热忱的独奏，而里姆斯基-科萨科夫在《舍赫拉查达》和《西班牙随想曲》中也授与它特别光荣的地位。格拉祖诺夫在自己的舞剧《蕾蒙达》、《村姑小姐》和《四季》中，由圆号演奏许多富有表情的旋律，而瓦格纳在《济格弗利德》中则为圆号写了一段极难的独奏。最后，在青年时代就是一位杰出的圆号演奏家的理查·施特劳斯，曾以主要由和声音构成的一个令人眩晕的经过句，开启他自己的《梯尔·厄仑史皮格尔的恶作剧》，留下了如此令人倾倒的印象。苏联作曲家对圆号的优点总是给予应有的评价。"老一辈"的代表者伊波里托夫-伊凡诺夫在《土库曼断片》中交给圆号一段富于表情的独奏。普罗科菲耶夫在他那迷人的交响童话《别佳和狼》中，用圆号作为猎人的音乐描写，而肖斯塔科维奇在自己的《第五交响曲》的《终曲》中，则由圆号在开头结合大提琴和大管，后来结合长号演奏出作为整部作品的圆满结束的嘹亮的主题。但是在卡尔·奥尔夫的非常著名而且极其迷人的《卡米那·布拉那》(Carmina burana)的最后一次全奏(tutti)中，即在南巴伐利亚的游手好闲的修道士的那些别出心裁的"自由自在"的赞美歌中，圆号在高音区中的吹奏，其音响却是非常令人震惊的。

在现代管弦乐队中所保存的是圆号的最好的一个调——F调圆号，它的记谱比其实际音响高五度，或者说，它的实际音响比记

谱低五度。在管弦乐队中通常采用圆号四重奏，虽然把它的数目扩大到六个或者八个也是常见的现象。然而，从管弦乐音响的纯净和清晰的观点看来，绝不应该提倡。

圆号的音乐会活动，并不象它在管弦乐队的活动基础上可能作到的那样丰富。首先应该注意到，“单纯的巧技”在管弦乐队中不得采用，但是知道在这一行的眞正行家的掌握下，圆号却能够做到这一点，看来是有益处的。过去的俄罗斯作曲家很少注意到这一方面，他们多半局限于创作一些篇幅不大的带有钢琴伴奏的圆号独奏曲。在这类作品中最著名的是斯克里亚宾的《浪漫曲》和格拉祖诺夫的《悲歌》。遗憾的是沒有一位俄罗斯古典作曲家，写过一部带有交响乐队伴奏的圆号协奏曲。在西方作曲家为圆号而写的作品中，看来要算是理查·施特劳斯的卓越的《圆号协奏曲》最为闻名。近来，象列恩戈尔德·格里爱尔和拉脱维亚作曲家雅卡波斯·梅顿什这样一些作曲家，也很注意圆号的音乐会活动。只是非常可惜，这些技术复杂的作品同样也未能进入广阔的音乐会舞台，只是在音乐学院的范围之内为圆号班上的学生所广泛采用。在室内乐作品中，实际上只知道有舒曼的一部为四个圆号而写的《四重奏》，这部作品在技术上和艺术表演上都很繁难。

小号 铜管乐器组的第二种乐器是小号，小号产生的历史眞正是“无从得知”。如果实际上有必要想要知道这个乐器最早是在什么时候出现的，这问题可未必能够回答得出。迄今为止所掌握的所有资料做出了这样的结论，认为长笛和小号不但是同在一个时候产生，而且是出自同样一个根源。然而，这样假设更确切可信：这就是说，小号只是最古老的长笛的某一个变种，这个变种曾经是各种类型的管乐器的蓝本。当原始的人类已经达到能够意识

到可以从苇片、兽角或者贝壳发出声音来的这样一个发展阶段时，他们才能开始想到把这些最简单的乐器加以进一步改良。要经过多少世纪人类才“学会运用”类此的乐器，当然这很难说，不过有一点可以肯定，那时候的音乐家并沒有把这些发音的物体加以区别，而且都为它们取上了唯一的一个名字。只是当原始的人类懂得感觉到苇片、兽角和贝壳在音响上的差别时，大约在这时候才开始把最早的乐器划分为“大的”和“小的”两类。后来，又产生了改良这三种最简单的样式的乐器的企望，很明显，也产生了想把这些乐器取上相互之间多少有所不同的名字的愿望。但是不管怎样，这一切仅只是一种猜测。只是假设有关长笛、小号和圆号产生的文献资料是统一的，这一点却完全不容置疑。当然，管弦乐器史上并沒有保存下小号创造者的名字，尤其是沒有关于小号的产生的确实可信的叙述。保存在各族人民记忆中的，仅只是小号的连续不断的完善和变成一种现代乐器的历史。

如果以这种假设作为根据，那么，很明显地小号就是这样一种乐器，它具有明亮、高贵和宏伟的声音，它所产生的印象总是深刻而高尚的。正是由于这些优点，人们才为它起了小号这样一个响亮而高傲的名称。这种古老乐器的外形大概同贝壳有很多共同之处，而这贝壳乃是一种螺旋管，希腊人称它为“στόμβος”，而法国人则把它叫做“trompe”。但是作为现代的一个概念的“小号”一词本身的产生，却是在需要把这种贝壳形的乐器加以缩小并赋予它一种稍有改变和简化的形状的时候。只是在这时候，trompe 一词才变成为指小词 trompette，应该认为最先创造出这种缩小样式的乐器的正是法国人，因为沒有一种拥有“trompe”一词的任何词源形式的语言，具有这一个名词的指小的形式。

总而言之，小号是一种音响高傲、响亮和宏伟的乐器。有人类社会产生的地方，总会有小号出现。小号最积极参与人类社会的生活。它好象成为这一社会的“标志”。它过去曾经常积极参与、直到今天仍然积极参与人类的日常生活，也部分地参与政治生活，而在其他某些国家中还参与宗教生活。在所有节日和庆典中都少不了它。在某一个时候，它曾用以宣战和召集军队迎向战斗。它也用以发出退却的信号和宣告胜利者的凯旋。“号声一停，宝剑入鞘！”这句俗语得以保存下来并不是没有原因的。当国王和宫廷贵族走上战场时，总有号手跟随着他们，通过号手指挥军队的行动，活跃兵营和行军的生活。英国历史学家理查·艾尔东在谈到号手的服饰和装备时曾特别指出，号手的马应该是备有象绅士的坐骑那样的鞍子的“好马”，他的宝剑应该是没有锋刃的，以便表明号手并不是一个战士，但是应当尊他为一位战士。战败者畏惧小号的声音有如最大的耻辱。关于这一点，苏格兰音乐学家和阿拉伯语文学家亨利-乔治·法默是这样说的：在1088年围攻罗却斯特时，主教尤第斯被迫投降，他接到国王命令交出城堡连同武器和马匹。他不满意这一决定，竭力请求国王特别开恩在交城时叫王室军乐队别演奏“胜利的军号合奏”。红胡子威廉第二为这无礼请求所恼怒，便下令号手吹号，于是放弃城堡就变成了丢失这一城堡的主教军队的军事上的耻辱。

在比赛和竞技时，小号宣布赢得冠军的光荣。在加冕典礼上，它发出欢庆新登王位的信号。在王宫里，它宣告外国宾客的高贵使节或者邻近臣服于王室的骑士来临。它宣告和平环境中的隆重阅兵式的开始，并用以作为确定阅兵式的所有基本位置的暗号。最后，为庆祝未来的君主诞生的日子，需要吹号。埋葬博得荣誉和

为人所颂扬的死者，也要吹号。总而言之，在人类的生活中，沒有一个场合小号不能找到自己所合适的地位。不但如此，在全世界的诗和散文作品中，谈到小号和它的价值时，总是习惯于仅只怀着尊敬和甚至相当虔敬的心情。但是诗人要是为了开开玩笑，也会以不尊敬的态度来评论它，这种截然相反的例子，在《地狱》第二十一歌中可以看到，在这里叙述了所有受贿者、为了贪得金钱而分给职位的人以及各种贪官污吏，都在第五断层受惩罚……简言之，继续进一步的历史探索，并不怎么必要。这种探索只会使得这里的叙述变成累赘不堪，它一点也不提供任何在本质上是新的东西，因此最好是老老实实地转到现代小号的最接近的前身，也就是转到古代小号或者“自然小号”的话题上来。

然而，在这里先把问题稍稍搁开一个时候，用几句话说说在罗斯存在并起作用的小号，还是有益处的。小号最早是在什么时候出现在俄罗斯人手里，这一点完全无法确定，只是肯定可以这样说，在古代基辅罗斯，小号很早就已为人所熟知。从十世纪初开始，编年史册对小号就已给予充分的注意，而这些史册的横眉装饰保存下的一些资料，显然无可置疑地指明在古俄罗斯军队中就极其广泛地采用小号，用它来发出战争的信号。最早提到小号，大概是在有关贝钦涅戈人在968年围攻基辅的记述之中。从编年史的记述得知，在困城中的人们把他们所处的进退维谷的窘境报知驻扎在德聂泊河彼岸的勃里比契将军的战士们。他们即时乘上小船，“大声吹起号角，而住在城里的人们则高声喊叫”，急忙赶去援救。的确，稍晚一些时候，在一部最古老的俄罗斯史诗文献，也就是大家所知道的在1187年间写成的《伊戈尔远征记》中，也同样提到过小号。在基辅罗斯，小号不仅用于战争和行军中，它已经参与公

爵的大狩猎和偶象崇拜的节日和仪式之中。俄罗斯民歌时常提到"如怨如诉"的小号、"清脆响亮的小喇叭"，这些民歌的创作，无疑地乃是人民记忆最深的感受、期望、观察和印象的"反映"。因此应当认为，既然小号所固有的特性已经深刻地铭印在人民的意识之中，那么可以说小号是非常积极地参与了古俄罗斯的日常生活和人民的社会生活。如果小号的特质——光辉响亮的、"金色的"、雄伟瑰丽和高傲激越的音响——不为人民所珍贵和喜爱的话，他们在自己的歌曲和传说中就未必会用如此美好的字眼来提到小号，甚至在点数公爵卫队人数时，也非借助小号不可。旗子、铃鼓和小号的数目，可以准确地表征出任一有封邑的公爵或者地方上的公爵手下的军队的力量。

总而言之，古代小号或者说自然小号从管弦乐队产生的日子开始一直到人类的天才创造了所谓"活塞机械装置"之前始终存在着。现在，如果不把我们在前面说过的军号合奏计算在内的话，自然小号已经完全不再通行了。只是有时候在军队中还可以遇到它，在这兵团中号手正是用它以发布军事信号的。

这一件在历史上备受赞誉的乐器的特点在哪里呢？毫无疑问，象圆号一样，小号的范型也是最普通的水牛和牡牛的角这样一种最简单的样式。关于这一点，如果把小号现在所有改良设施抛开，并把它"伸直"到原来的长度，就很容易想象得出来。古代小号具有圆柱形管孔，只是在最后卷成喇叭口的下半部分才是圆锥形的。它的基本管身的末梢具有象小漏斗或者荷花形状的不大的喇叭口，而在另一端的正切口上，则装有一个不大的号嘴。小号的号嘴象一个金属小漏斗或者小杯状物，它的下半部分变成圆锥形小管，宽的一头朝着乐器的主要管身。这种号嘴的边缘通常磨得很

光滑，而且为了不伤演奏者的嘴唇，还做得相当之厚。

“古代”小号或者自然小号的声音特别优雅而且非常之美。柏辽兹早已说过：“小号的声音充满了一种高尚的优雅和焕发的光辉。它不但完全符合于军队的概念以及愤怒和复仇的呼声，而且也同欢乐的歌唱以及胜利者的凯旋这些概念相一致。它兼具力量、高傲和宏伟的神情，同时也用以体现很多悲剧的情绪。它甚至也可以参与表现欢乐的心情，只是这种欢乐必须是达到炽热的程度或者是带有一种豪华和隆重的色彩。”

如果设想这种古老的乐器为伸直的形式，而它的号管又象以上所说的是相当之长，那么，可以想见这管身要比现代的“变化音”小号长一倍，而且这乐器应该是属于所谓“窄口径”的乐器。这也就是说，古代小号可以相当容易地发出自然音列的上方音，并拥有位于第二个与第十八个和声音之间的整个自然音阶。但是实际上古典时期的作曲家没有一位用到过这一宽广的音列。他们最多对位于第四个与第十二个上方泛音之间的音域就已感到满足，而且通常第一小号只能奏出上方相邻的两三个音级，而第二小号，相反地，只能奏出下方的一两个音级。这两个低的音级，相当于第三个和第二个和声音。如果现在回想一下，在古代小号上也象在自然圆号上一样，可以采用一些“补充管”或者“附管”，那么，在各种调的不同结合中，就很容易获得差不多是整个儿变化音列。事实上这一点也没有必要，既然小号同打击乐器只是偶而才在管弦乐队中出现，而且通常只是用于所谓“战斗情节”或者多少具有重要意义的“管弦乐全奏”之中。在这后一情况下，当小号同其他所有铜管乐器一起加入整个管弦乐队时，它的职责多半只是奏出不多几个个别的音级或者由自然音阶的某些音级构成的最简单的旋律

型。由此可见，在这样的情况之下，各种不同的调的结合自然是不存在的，因此要想举出某种不同于此的例证，我们不说完全沒有可能，但也是极其困难的任务。类此的"自由"只是在歌剧中才被允许。在古代小号上也不可能采用曾经丰富了自然圆号的演奏手法的那一类"阻塞音"。这样一来，在管弦乐队中小号的声部要比圆号的声部贫乏得多，但是这一缺点通常因乐器本身的音响之光辉和美而得到抵偿。

总的说来，古代小号或者"自然"小号就它和在管弦乐队中与它相邻近的那些乐器的关系上说来，它占据了音列的整个高音部分和差不多整个中间一段。它的号管又窄又长，正如以上已经指出过的，可以奏出自然音阶中几乎同圆号完全一样的那些音级。但是在巴赫和亨德尔的时代，号手不但可以十分自如地奏出第十六个音，而且在眞正必要的时候还可以奏出第十八个音。在自然小号上由于号嘴极其细小而扁平，加以第一独奏小号声部从不低于第六个、第五个和第四个和声泛音，因此这种可能性是易于达到的，至于高音独奏小号声部本身在巴赫和亨德尔的作品中则标以"clarino"字样，在演奏的难度上超过了在歌剧乐队和交响乐队中一般为这一乐器所规定的程度。一般说来，在复调作曲家的时代，这高音独奏小号同一种叫做"Prinzipal trompete"的音响稍低的小号之间的差别，只是在于它的号嘴更窄一些而已。由于乍一看来不很容易看出这二者之间的差别，因而也就产生了一种误会，致使十九世纪的人们错误地认为小号具有若干种样式，其中包括有一种叫做"巴赫的"高音小号(clarino)存在。根据某些学者的看法，认为这后者乃是古代小号的特殊变种，顺便说一句，这种乐器从未保存下来；而根据另一些学者的意见，则说这高音小号声部，

音响比古典自然小号低八度，虽说它是按实际音高记谱的。所有这些全都是错误的和完全不可置信的。实际上，十七世纪下半叶和十八世纪最初五十和六十年代的作曲家，仅只拥有一种自然小号，这种小号带有同为它所规定的音域相适应的一种特殊的号嘴。这类号嘴共有三种，其中最扁平的一种是特为用来演奏音列的最高一段，这一段音列在当时音乐科学上取名为小号音区(clarino)。在十七世纪初当作曲家采用不多几个小号时，他们就根据为这些小号所规定的不同的音，而为这些小号取上不同的特殊名字。例如，模仿意大利学者瑞罗拉莫·凡蒂尼的技术词汇，把发出第六个自然上方泛音的小号叫做 quinta, 把发出第五个自然上方泛音的小号叫做 toccata, 第四个的叫做 striano, 第三个的叫做 vurgano 或 vulgano, 第二个的叫做 basso, 而把发出基本音的叫做 sotto basso。在蒙台威尔第及其最接近的同时代人的总谱中，小号的四个声部的名称有些不同，但是看来同样符合于它们所发出的音响，这四个声部的名称叫做 quinta, Alto e basso, vulgano 和 basso。

这样说来，位于从第八个和声音开始直到第十六、第十七和第十八个和声音的范围之内的自然小号的音域，总的叫做小号音区。所谓"第二高音小号"指的是演奏这一音列的较低的一些音级，而第一高音小号则演奏这一音列的较高的一些音级。因此很明显，这两种高音小号彼此之间的差别，只是在于它所拥有的音级的实际运用方面。扁平和窄得恰如其分的号嘴，使演奏者有可能自如地吹出所需要的音，而复调作曲家对全音列的这一整段在技术上的要求极高，他们根据自然音和部分变化音的本性而安排其中的音级。从此，在所规定的上方第十度音的范围之内演奏的高音小

号这一名称，变成了高音小号声部的名称，这个声部在演奏上的特点后来以高音小号风格这样一个概念加以确定下来。可见，“高音小号风格”一词不仅已被理解为高音独奏小号的技术复杂的声部，而且也被理解为小号和小号音区的音列本身，这音列正是适合小号活动的音域。

在更晚一些时候，当高音小号风格已经为人所遗忘时，自然小号的音域在上方限于第十二个部分的音，而在下方则移到伟大的复调作曲家从未采用的第二个音。再晚一些时候，在古典交响乐作曲家的活动时期，小号的音域缩减得更多，多半只限于采用位于第四个和第十个上方泛音之间的音列。然而，由此绝不应得出结论说，在上方或下方的那些极端音级并不被采用。这些音级是被用到的，但是多半作为一种例外。古代小号的乐谱写法同自然圆号完全一样，但是读谱时不是移低下来，而是移高上去。这一特点之所由产生，是因为采用与C调高音圆号同度调音的C调小号作为出发点的缘故。这种记谱的习惯从海顿的时候就已开始，而且一直保持到自然小号被“缩短”和采用现代“活塞机械”装置的时候。

当时的作曲家采用了自然小号，只能写出通过小号号管本身而自然发出的若干个音。这也就是说，演奏者没有一点办法去改变任何一个音的原来的高度。“阻塞音”的发明也于事无补，因为小号的喇叭口在演奏的时候并不象圆号那样偏向一旁，而是向前笔直伸出。由于这些情况，古代小号演奏的旋律之贫乏经常使得作曲家或者容忍小号的自然属性，或者使用那些“不协和”音，他们采用这类不协和音，远非乍一看来可能设想的那样稀少。

这种情况不可能长久继续下去，其原因是完全可以理解的。

作曲家的要求不是与日俱增，而是与时俱增，而乐器制造师也被迫集中注意于进一步改良他们那个时候的小号。小号的某些变种的出现，在管弦乐队史上只有暂时的意义，但是在机械结构的发展方面，小号占有非常重要的地位。这就是所谓“过渡时期”的小号，在这一段时期中，富于进取心的乐器制造师顽强地想要从自然小号的本性所规定的那些很有局限性的技术手法的圈子里找寻出路。改良小号的这类尝试曾经有过三次，如果不说是更多次的话。在十八世纪末曾经尝试在小号上采用“阻塞音”方法，这种“阻塞音”是在不久之前为圆号而发明的，办法是用演奏者的手插在乐器的喇叭口上。为了达到这个目的，曾经制成了一种看起来象“半个月亮”一样的半椭圆形的自然小号——半月形小号(trompette demi-lune)。这种小号通常用附管，调为F调，同时还带有一些补充附管，可以把基本音列改调为$E^{\flat}$和D调。在演奏时使半月形小号保持喇叭口朝侧面的位置，这样就使演奏者的手得以伸进喇叭口的里边，从而得以奏出阻塞音，这种小号的德文名称叫做 Stopf-Trompete (闭塞小号)，就是由此而来的。小号号管成半椭圆形弯曲，对音响色彩产生很坏的影响，使它变成苍白、无力，甚至于瘖哑不清。它的阻塞音很象圆号的“阻塞音”，而且特别柔弱无力，沒有多大艺术价值。由于这种种原因，半月形小号并沒能得到广泛的传播，而且在十九世纪二十年代就已经永远不再为人所采用。

音键小号的处境也沒有好多少。这种小号也是在十八世纪末出现的，它只是在军乐队中才暂时获得眞正的好评。如果不把梅亚贝尔采用它的唯一例外计算在内的话，音键小号并沒有渗入到交响乐队中去。原因是这种小号本身在音响上存在着许多严重的缺点，因为音键的构造毁掉了古代小号所固有的音质，而且形成了

发音不准的极其难忍的后果。音键小号装有四个或五个音键，后来一共装有六个音键，其中有一个音键安置在比其他所有音键都更接近喇叭口的地方，用以降低基本的音列，至于其他的音键，则相继把这基本音列移高。

最后是带有伸缩管的小号，最早大约是在中世纪时产生的，这种小号在英国相当流行，它几乎直到十九世纪下半叶之前一直成为活塞小号传入英国的障碍。它的构造同长号的构造相似，但是它的伸缩管并不象长号那样向前推出，而是向后拉动。它拥有位于第三个和第十二个和声上方泛音之间的自然音列，具有四个把位，可以调成F、E、$E^{\flat}$和D四种调。

但是，不应错误地认为自然小号乐意轻易让位给现代变化音小号。这种见解是非常错误的。在这一相当长时间的间隙中是古代小号和它所采用的活塞机械在起作用，它还把从前的附管在管保留弦乐队一定的时间。"过渡时期"的变化音小号拥有与自然小号相同的自然音列，它装有三个回旋式活塞或者直升式活塞，象变化音圆号一样，分别调整全音、半音和小三度的音距。由于活塞的作用，自然音阶的基本音列可以移位六次，从而可以把基本音级之间存在的所有空档全部填满。这样一来，变化音小号的基本音列"在理论上"就从乐谱上小字组的c音开始一直延伸到小字二组的e音为止。这一个音级相当于第十个自然上方泛音，比这一音级再高的音从不采用。除此之外，最低的四个音级也极少采用，因为声音不好听，而且其中前三个音级$E^{\flat}$、D、$C^{\#}$的音准很成问题，而第四个音级或者说基本音（C音）则很难奏出，声音也不够有力。然而，舒曼却一点也不害怕在他的《曼弗雷德》总谱中一次就在$E^{\flat}$调小号上把这些音级全都用上。就是这个例子时常使现代演奏者

感到真正困惑莫解，也给指挥家添加了不少麻烦，迫使他们转而求助于第一长号演奏者。在极少的场合中，古代变化音小号的音列在乐谱上写高八度，应该承认这种做法对它说来是非常不妥当的。记写在G谱表上的音符的实际音响，总是完全依照所规定的附管而移高。最好的调要算是F调，柴科夫斯基特别爱用的也就是这个调。再低一些的是E调和$E^{\flat}$调，而在德国人使用的乐器上还有D调，瓦格纳有时候用到过它。所有这些古代变化音小号整个儿音响都不怎么准确和美满，格林卡的严厉的意见大概正是针对它们而说的，他说，这些乐器"丧失了原先为铜管所固有的那种威武刚毅的特性，而且，遗憾的是在音调上多半是不可靠的"。

我们知道，小号进入过去的管弦乐队大概是在乐队产生的早期，如果不是在十六世纪末，那么一定是在十七世纪初。蒙台威尔第的歌剧«奥菲欧»序曲，是为七个独立的小号声部而写的，这些小号在1615年威尼斯的第一个版本中都以上面已经说过的那些古老的名称命名。后来，到十七世纪中叶，小号从管弦乐队中消失不见，只是差不多过了五十年之后，它才重又回到自己的岗位上来。从这时候开始，小号终于在管弦乐队中立定脚根，并在乐队中开始担负起双重的任务。有时候它分成两个或者三个声部参与演奏"豪华性质"的作品，有时候它以独奏乐器的方式出现，同歌唱者的声部竞赛。小号特别时常以这后一种方式参与演奏巴赫和亨德尔的"雄壮的咏叹调"，其中无论是小号演奏者，或者是独唱者，都有显示各自的技巧、本领和机智的广阔场所。

在这些伟大的复调作曲家去世之后，小号的"巧技性技术"也随着突然黯然失色，它完全放弃小号风格在不久以前所享有的那分光辉。演奏者由于用不着而丧失了自己的技巧，而小号在新生

一代作曲家的作品中也只满足于演奏极其简单的旋律结构，或者局限于演奏纯八度形式的持续和声。它多半变成了管弦乐全奏的参加者，它的强有力的音响随同定音鼓一起在这种地方以其个别音级的声音支持整个乐队音响的最为宏大的力量。然而，小号在其活动中的这种沒落，只是表面的和纯粹外在的现象。小号抛弃了并非它的本性所固有的那种小号风格之后，它拥有了一些新的活动场所，并以其音响的美和表现力为刚刚由海顿奠定最早的基础的古典交响曲大大效劳。从这时候开始，采用附管的范围扩大了，如果说巴赫和亨德尔只采用C调和D调，那么莫扎特就已经用到E♭调。后来，根据需要还引用了B♭、F和E调，最后，还用到A调、B调，甚至于D♭调。

一般说来，所有古典作曲家都采用装上同样一种附管的两个小号，并使这小号同定音鼓相结合。西欧古典作曲家很少让小号独立演奏，而在需要使小号脱离定音鼓的场合中，这两个小号从不分开演奏。通常是两个小号组成了八度、五度和三度的鲜明的和声结合，至于所用的调多半是依照各该作品的基本的调。随着斯朋蒂尼和梅亚贝尔的大歌剧的发展，特别是浪漫派作曲家威柏、舒柏特、柏辽兹、李斯特和其他某些作曲家的音乐的发展，开始有了种种越出常规的做法。格林卡在这方面完全独树一帜，他使用自然小号，不但敢于越出常规，而且还表现出相当有创造性，这些都是他的用法之所以令人震惊的地方。只要举出分布在他的《伊万·苏萨宁》和《鲁斯兰与柳德米拉》总谱的某些篇页中的一些例子，就可以完全无可辩驳地证实这一点。

一般地说，“古典乐队”采用两个小号，但是大量使用的情形也并不怎么少见。扩充小号的数量多半是以该作品的音乐內容之隆

重作为理由，如果这是歌剧或戏剧作品的话，则时常因舞台动作的情况而被认为是合理的。斯朋蒂尼在歌剧《奥林匹亚》的"凯旋进行曲"场面中用上了四个D调小号。威柏在《奥伯龙》第三幕"终场"中也用上了完全同等数目的小号，而门德尔松在为莎士比亚的戏剧《仲夏夜之梦》配写的音乐中的一首著名的《婚礼进行曲》的开始处，采用了三个C调小号。李斯特的《玛捷帕》的中段的军号合奏，采用三个小号——两个D调，一个E调……

最后，在小号声部中采用不同的附管，乃是相当少见的现象，但这也并不是少到可以不去提它的那种程度。这种东西多半是当作品的调离开当时常用的调实在太远的时候才用得到。梅亚贝尔在《新教徒》第四幕出名的"祭剑场面"的三个小号声部中，非常巧妙地采用了两个不同的调的结合。他为了求得$G^{\#}$小调的完整的主三和弦，用以组成带有最尖锐和恶兆色调的号声信号，因而同时采用E调和B调。总而言之，现在不是已经可以结束关于自然小号的这一番饶有兴趣的叙述的时候了吗？在古典作曲家的管弦乐队中采用小号的这一变种的例子不论怎样也说不完，因此已经是转而论述现代变化音小号的时候了，就是因为它，人们把世世代代备受赞誉的古典小号都给忘记了。

现在的作曲家所采用的现代小号，同古典小号毫无共通之处。在1830年间发明的活塞机械，最早是装设在小型的号角上，这号角法国人把它叫做短号。从这时候开始，为了纪念这一重大事件，短号开始叫做"直升式活塞短号"。这一新发明的成就是如此巨大，使这直升式活塞短号得以风靡全欧。演奏者大喜若狂，而且好像几乎总是处在这样的境况之中，即本来是好的新措施反而很快地造成了危害。由于现在演奏短号所具有的灵活性，再加上现在

这种乐器所拥有的辉煌的技术，就使得演奏者毫无根据地随便用短号以取代小号，而预定为小号而写的一切音乐也开始用短号演奏了。但是尽管短号具有所有这些技巧性优点，它并未能达到古代小号因其天性而具备的那种音响之优雅和美的五分之一。要想“制止”直升式活塞短号已经发展到相当危险的程度的有害活动，还需要不少努力。

在这一个如此突出的成就之后，乐器制造师决定把活塞机械用到古典小号上去。这个做法成功与否现在很难说定。音乐家认为这种新加改良的小号失去了古代小号所特有的一切魅力，而乐器制造师看来也并不满足于自己的试验，因为很快地他们又把自己的探索向前推进一步，并研究出小号的一个新变种，即所谓“微型”小号或者说“缩短的”小号。实质上乐器制造师把古典小号的长度整整给缩短一倍。换句话说，小号的基础音移上八度，而自然音阶可能含有的音级的数目，也从十六个缩减为八个。由于在乐器构造上的这种重大改变，使得新型的“缩短的”小号的音响变成极不圆满。真的，它的音响变成非常响亮，它也拥有非常高的技术和一定的美妙的声音，但是古典小号的一切美质和优点却随着这种乐器的发明而消失，而且一去永不复返了。然而，新的乐器易于接受活塞机械，而最近在号管方面产生的变化，则在相当程度上弥补了现代变化音小号所存在的音响色彩方面的那些缺点。不过，我们同时也不应忘记任何铜管乐器的声音的本质和特性，它们都是由许许多多原因决定的，其中最主要的是在于号嘴的形状、大小、深浅和截面，主要号管的口径，即主要号管的长度与其直径的关系；号管截面的形式，指圆锥形、圆柱形或者圆锥圆柱形混用；喇叭口的外形以及乐器的大体形状，指笔直的、圆形的或者椭圆形

的，等等。简言之，现代管弦乐队拥有极其灵活的这种乐器，它使作曲家得以在与木管和弦乐多少相等同的基础上而使用铜管。现代小号具有辉煌的演奏技术，无论是纯技巧性的演奏，或者是富于旋律性的歌唱，它都同样便于表达。这后一种特性使小号从非常"歇斯特里"的号叫、战斗的信号和各种各样的节奏重音这样一种狭小的范围中解脱出来，而古代小号通常则以此为满足。瓦格纳是最早突破小号的艺术性能的框框的作曲家之一，他在自己的作品中留下的那些范例，直到今天仍不减失其魅力。只须提起《帕西法尔》的著名的序奏就已够了。在这里，小号的音响充满了惊人的优雅和真正的宏伟，或者，留心观察瓦格纳的任何总谱，就可以确信他对现代管弦乐队这一异常优美的声部的特别偏爱。

从刚才提到的这个例子就可以判断现代小号的优点。但是不论在怎样一种情况下都不应该忘记，过多地加用小号，它的声音听来容易厌倦，容易分散注意力，并真正令人感到厌腻。因此，在艺术性音乐中，也就是在交响音乐和为舞台而写的作品中，作曲家从不忘记小号的这一特性，时常在要求特殊的表现力或者最强大的音响时才用到它。除此之外，小号的持续演奏也很容易使演奏者感到疲劳。小号的音响因此也就失去了它的美、魅力和光辉，结果小号参加演奏变成惹人厌烦，甚至很少符合愿望。弱音器的采用应当特别小心，它会使音响色彩发生剧烈变化，使音响更加突出和令人不耐其烦。总而言之，在采用小号方面掌握分寸，应该高于一切。

关于现代的小号，或者象理论家有时候所用的称呼——B♭调高音小号，现在究竟能谈些什么呢？从以上所有的叙述中不难看出，位于第二个和第十个上方泛音之间的"自然音列"，就是现代小

号的基础。如果演奏者不使用活塞而迫使乐器号管中的空气柱相应地等分为数段，这一音列中含有的音级总是可以用小号吹出。使用活塞时，显然可以把这一基本音列移低六次。同时，必须注意到：第一个活塞调低两个半音，第二个活塞调低一个半音，而第三个活塞则调低三个半音。这三个活塞在各种相互关系上的结合，可以补充所缺少的移位，而所有这些移位的"总数"，如果把它们写在一列的话，可以达到完整的变化音列，其中个别音级可能重复不止一次。这样一来，现代小号的音域就从乐谱上小字组的 $f^{\#}$ 音一直延伸到小字三组的 e 音，而 $B^{\flat}$ 调小号的实际音高比记谱低一个大二度。现在最为通行的小号（至少在外国是如此）是 C 调小号，它是按实音记谱的。在技术方面 C 调小号要比 $B^{\flat}$ 调小号稍稍便当些，但是它的音响不如后者的音色那样饱满和优美。在铜管乐器的谐和结合中，现代小号乃是它的真正富于巧技性的成员，只要是作曲家的创造性想象力为小号安排出的一切任务，它都能够轻易而自如地完成。只是这种"创造性的想象"，无论如何不应该脱离我们已经不止一次提到过的那一个事实。在小号所固有的自然性能的范围之内的所有一切，它都可以做到。要是在一定程度上与小号的自然特性发生抵触，那么它的音响效果如果不是非常不好的话，无论如何也是不自然的。应该随时注意避免。

现在，再举几个例子作为结尾。首先，必须提到的是在室内音乐中采用小号的一个令人神往的范例。这就是圣-桑斯的著名的《七重奏》，在这部作品中小号担任极其富于特性和表现力的声部。但是在现代交响乐队中，小号的职责现在已经是无比广泛、甚至是漫无止境的了。实际上，没有任何一部大型作品，小号不在其中演奏多少有所突出的声部。因此，这里只须提起为小号而写的两个

最困难的片段，就已完全足够。这两个片段使我们对作曲家现在可以寄望小号性能的那种水平得有一个完全不容置疑的概念。然而，必须公正地指出，这种例子极少遇到，因此要仿效它应该十分小心。第一个片段出自里姆斯基-科萨科夫的手笔，他在《基捷日城的传说》的“凯尔仁涅茨之战”中，交由小号演奏非常重要的旋律。另一片段是拉威尔写的，他强使小号演奏恰好适合于长笛或者单簧管演奏的那种音型。这一卓越范例在经过拉威尔配器的穆索尔斯基的《展览会上的图画》中可以遇到，它位于组曲里题名为《两个犹太人——一富一穷》的一首乐曲之中。

在当代作曲家中，例如肖斯塔科维奇，特别喜欢采用小号。他在自己的《钢琴协奏曲》中所选用的唯一的“管”乐器就是小号，而这小号在同钢琴和弦乐五重奏相结合时，它的音响不但相当合适，而且丝毫也没有故意让人感觉到小号音响的刺耳和“突出”。直到今天，在管弦乐队中象这样使用小号，大概是独一无二的。

小号装上弱音器，正如我们曾经略微指出过的那样，音响极其富有特点。带有弱音器的小号在强奏时，声音有点锐利刺耳，但是以最弱奏方式演奏低音区和中音区的音级时，却以其神妙和诗意留给人们极好的印象。现代管弦乐队使用的弱音器乃是一种纸质(papier-maché)梨形物，用以插入乐器的喇叭口，并牢牢地附着其上。这种弱音器显著地改变音响的色彩，为小号添加一种响亮的上方泛音。斯克里亚宾的《神圣的诗》第三乐章“神的游戏”(Jeu divin)，正是从这种有点稀奇“古怪”的音响开始的。德彪西在他的《夜曲》中一首叫做“节日”的乐曲里出色地运用了这一幻想性的音响。但是带弱音器的小号的音响多半是不祥、险恶、甚或“悲惨”的。肖斯塔科维奇在《第七交响曲》第一乐章的末尾，正是为了这

种目的而采用带弱音器的小号，在这里，它的执拗的回声确凿地令人想起刚刚逝去的"进行曲"的呆板而沉重的步调。在舞台后面吹奏的小号所发出的遥远的音响，会令人产生一种"错觉"，以为是带弱音器的小号的音响。在柴科夫斯基的《黑桃皇后》第五场开始时，在一阵阵鼓声的伴随之下的小号的"战斗信号"，听来又多么令人感到惊心动魄和恐怖！在这里，它那透过呼啸寒风的音响，产生了特别可怕的印象……在同这一出歌剧的倒数第二景中，带弱音器的小号具有多么不祥的色调，在这里，小号的下行自然音列无论在过去和现在总是使听者产生了一种完全无法抵抗的感受。在全世界的音乐作品中，能够找到几个象这样的例子，用了如此简朴的"旋律进行"，就能使所有入了迷的听众都产生这种不寒而慄的感觉？谁不记得在《黑桃皇后》中当丽莎第一次猜到了格尔曼为伯爵夫人说得出来的"三张牌"的名字所苦恼因而丧失了理智的时候，在格尔曼和丽莎之间进行的那一场可怕的解释误会的谈话。丽莎惊骇万分地问他："那就是说，是你把她杀死？"格尔曼天眞地答道："哦，不！为什么？我只是举起手枪，老妖婆就突然倒下去了！"就是在这里，我们刚才所说的那一个恶兆的小号响起来了，我们看无与伦比的柴科夫斯基是多么技艺高超地采用这小号的音响呢……然而，在"幻想性"和沒有任何"戏剧性"的音乐中，带弱音器的小号的音响却极其美妙。在歌剧《萨德科》的"海底王国"中，当海王邀请来客参加"隆重的婚宴"的那一段音乐，可以作为这方面的优秀范例。里姆斯基-科萨科夫把三个宣诏号手安置在舞台的不同角落，让他们轮流演奏，通过他们的"互相呼应"而使这一惊人的管弦乐手法产生一种新颖奇异的迷人的感觉。

斯克里亚宾极为重视小号。这个有点高傲不逊的管弦乐音调，十分符合他的过分大胆的构思的要求，顺便说一句，他在《狂喜的诗》中交由小号演奏象一根红线贯串整部作品的辉煌灿烂的主题，使小号的傲然的音响永远为人所记念。直到现在，还沒有一位作曲家能够那样坚持不懈地运用管弦乐队中的小号的音响，也沒能那样有把握地揭示小号的艺术表现性能。正是由于提到了这一个例子，在这里十分合适再回到瓦格纳使用的小号上来，并回忆一下在《罗恩洛林》中小号的充满惊人的美和诗意的进行。当那一位从遥远的国土前来保卫以受诽谤的爱尔莎为代表的无辜受害者的圣杯武士出现时，瓦格纳使三个小号极弱声地咏唱，小提琴并以分奏的透明的震音（trémolando）伴随着它，使这些乐器获得了特别感人和异常突出的高贵的音响……

小号作为一种音乐会乐器，命定不适合广泛上台表演，但是某些作曲家为小号写了很多作品，而且非常坚持这样做。的确，在这一音乐源流中有很多作品远远未能达到一定的高度，但有某些作品却获得普遍的称赞。近来为小号创作的作品特别多了起来。在这些新作品中，特别出色的无疑是亚·费·格吉凯的《小号协奏曲》和他那完美辉煌的《音乐会练习曲》，以及熟炼和精通自己的乐器的小号演奏家兼作曲家维亚切斯拉夫·肯洛科夫的作品。他的《音乐会练习曲》无疑是在伟大俄罗斯作曲家斯克里亚宾的影响之下写成的，这部作品早已成为小号演奏家的“必修课目”，他们特别入迷和热情地演奏它。

但是特别饶有兴趣的要算是象格拉祖诺夫和安·斯·阿连斯基这样一些备受赞誉的作曲家所写的而在不久以前才被发现的作品。1948年间，在格拉祖诺夫的大堆文件中找出了美妙的《纪念

册中的一页》，同年加以配器，而在1952年首次刊印了阿连斯基的出色的《音乐会圆舞曲》。很多音乐会小号演奏家，包括小号和短号演奏家吉蒙斐·多克施采在内，经常演奏这两部作品。

在为小号独奏和用音乐会合奏方式伴奏而写的新作品中，应当提到年青夭折的达格斯坦作曲家谢尔盖·阿加巴包夫怀着很大的兴味写成的篇幅不大的《浪漫曲》。

然而，尽管小号拥有特别好的素质和光辉的技术，仍然充当着真正的管弦乐器的角色，既保持它以往的优点，而且也保持它以往的缺点。但是，同小号在管弦乐队中的活动的"古典时期"相比较，现代小号远远超过它的备受赞誉的先驱，而且实际上几乎具有新的管弦乐声部的意义。在现代的歌剧乐队和交响乐队中，小号担负的职责范围十分广大，它多半用于需要强调总的音响的特别有力、辉煌或者戏剧性表现力的场合中。当然，小号可以很好地传达出因其响亮、雄壮、有点尖锐和高傲的声音所造成的那些艺术感受。不过，关于这一点已经及时地谈得够多了。

小号的一些变种可惜几乎从未得到任何传播。有一个时期，某些俄罗斯和外国的作曲家曾经开始经常采用这些变种，但是这件事也只是到此为止。在第一类变种中应该提到D调小型小号。这种小号是因为人们力图用它演奏巴赫和亨德尔作品中的极其繁难的高音小号声部(clarino)而产生的。起初，这种小号制成比自然小号高八度的D调，完全符合于这两位作曲家实际应用的音域。至于说在现代管弦乐队中也用到它，这问题意见极不一致。某些学者认为除了演奏复调作曲家的音乐之外，在管弦乐队中不应该采用它，因为它在超出小字二组的b音的实际音高之外时，就失去它所固有的色彩，这时候与其说它是一件真正的"铜管"乐器，倒不

如说它更像一支大型金属长笛。维多尔大声疾呼："在这种情况下，究竟为什么需要调子那么高的乐器呢？"维多尔在二十世纪初就写下了关于小型小号的这席话，直到 1937 年他逝世以前从未改变他自己的这一论断，在维多尔看来，这一点对法国说来可能是确切可信的。但是D调小型小号后来的命运毕竟有点不同，很多作曲家还是相当广泛地采用它。不过，由于它的号嘴实在太小，演奏者并不喜欢采用它，因此一有机会就用普通的C调小号，甚至用 B♭ 调小号来替代它。

相反地，比D调小型小号高半音的 E♭ 调小型小号，最早是由里姆斯基-科萨科夫建议制造并用于他的管弦乐队之中。这位《姆拉达》的作者把这种小号用入自己的乐队中，预定用它以加强普通小号的最高的、音响有点尖锐和相当紧张的那些音级。然而，里姆斯基-科萨科夫自己也比较偏爱"巴赫小号"，比较喜欢采用D调附管，而把 E♭ 调附管搁置一旁。再晚一些时候，E♭ 调小型小号在铜管乐队中得到了某种程度的传播，在铜管乐队中它起着与 E♭ 调小单簧管相同的作用，无论在音响上，或者在表现手法上，这两种乐器都有很多共同之处。但是，很快地就看得清楚，在交响乐队中从这类小型小号所获得的实际好处是微乎其微的，虽然当人们热中于过分庞大的管弦乐队编制的那一个时期，不光是里姆斯基-科萨科夫自己，而且还有他的某些最亲近的学生和追随者，都经常采用这类乐器。采用小型小号的特别成功的例子，在里姆斯基-科萨科夫的《姆拉达》、普罗科菲耶夫的《斯基夫组曲》和斯特拉文斯基的《彼得鲁什卡》和《春祭》中都可以看到。在更晚后的德国作曲家中，马勒和理查·施特劳斯都相当广泛采用小型小号。在法国作曲家中，乔治-阿多尔夫·尤埃在他的一出在俄国从未上演

过的舞剧《冉克-新》中和丹第在他的一部非常有名的交响画《山中夏日》中对小型小号的光辉和技术性能的运用都特别成功。

F调中音小号 小号的第二个变种就是所谓F调中音小号，这种小号有时候也叫做“女低音”小号，这名称是从意大利文(contralto)翻译过来的。根据口头流传下来的说法，中音小号是里姆斯基-科萨科夫为了丰富普通小号的音响并不怎么饱满和可靠的低音区而叫人制造的。里姆斯基-科萨科夫本人在自己的许多歌剧作品中坚持采用他自己的产物。他的某些学生，例如格拉祖诺夫也步其后尘，但是这方面同样没有得到进一步的发展，而且它在管弦乐队中甚至也没有来得及“开放出它的管弦乐队活动青春时期的华美的花朵”，就从管弦乐队中完全消失了。很容易就可以猜到，中音小号的音响很象英国管，其实际音响比记谱低一个纯五度。实际上，中音小号乃是现代最成功的一种发明，大约只是由于次中音长号和低音长号的技术手法的高度发展，在某种程度上也由于B♭调这样一种眞正令人赞不胜赞的低音小号的发明，它才显得并不顺遂。只是值得非常惋惜的是，作曲家坚决表示采用这一件出色的乐器，而指挥家对它却采取了比敌意还要糟糕的态度。然而，下面还要详细谈到这一点。

低音小号 最后，普通小号的第三个变种就是低音小号。这种小号是所有三个变种中最好的一种，但是由于演奏家和作曲家的惊人的因循守旧，在管弦乐队中极少采用。最初这种小号由瓦格纳引用在《尼伯龙根的指环》中，某一个时候在理论上存在有E♭调、D调和C调三个调，但是实际上在瓦格纳所使用的音域中，从来也没有存在过这种小号。关于这一点，格瓦尔特正确地指出，这位天才的“管弦乐大师”并没有足够清楚地看到支配有关制

造和演奏带有号嘴的乐器的自然法则和条件。这就是为什么德国的乐器制造师不可能制造出"低音小号"，使得"既有可能演奏，又不脱离作者原先的想法"。库·扎克斯更明确地说明这个问题，他说："现在的低音小号不可能发出瓦格纳写下的那些高音"，而为了补充他所说的，格瓦尔特还引用了当时的某些理论数据。因此，如果说瓦格纳的低音小号眞正是制成C调，而完全按照他的意图行事，这低音小号的长度就接近于倍低音长号的长度，至于它的音列则完全符合于倍低音萨克斯管或者低的 $B^{\flat}$ 音的低音管。所以，在管弦乐队中通常采用号管大部分呈圆柱形的窄口径的次中音号。有一个时期，这种乐器在奥地利和巴伐利亚[1]的军乐队中大为风行。但是瓦格纳把低音小号用入《尼伯龙根的指环》的乐队中，无疑地是猜测到这一无与伦比的器乐声部的宏伟的音响，而在这种情况下，说瓦格纳的构思沒有办法实现，可就沒有什么重大意义。只要再说一句，步瓦格纳后尘的还有他的某些追随者，而低音小号本身现在也象普通小号那样已经"现代化"了。现代低音小号采用C调或者 $B^{\flat}$ 调，音响比记谱低一个纯八度或者一个大九度。这种小号以其音响之华丽高雅称著。它非常紧张而严峻，同时也相当富于表情，而且在它那从乐谱上小字组的 $f^{\#}$ 音或 g 音开始一直延伸到小字三组的 e 音为止的整个广大的音域中，几乎都一样平稳。

古老的 $E^{\flat}$ 调低音小号在斯特拉文斯基的《春祭》中可以遇到，而在西欧作曲家的作品中，它也不止一次出现。例如，理查·施特劳斯在《埃列克特拉》中曾注意到它，玄堡让它演奏《古尔列之

[1] 巴伐利亚(Bavaria)系德国南部的一个州。——译者注

歌》中一个相当重要的声部，而艾戈恩·威尔列士在自己的歌剧《阿喀琉斯在斯基罗斯》中也用到它。在采用低音小号的所有音乐家当中，要算是捷克作曲家列奥什·亚那切克用得最滥。在他的《小交响曲》中需要九个C调普通小号，外加两个$B^{\flat}$调低音小号，还有两个$B^{\flat}$调次中音大号，四个长号和大量的定音鼓。在俄罗斯古典作曲家中，格拉祖诺夫在交响画《海》中，非常独特地然而也极其畏畏缩缩地采用了低音小号。

短号 刚才，联系到活塞装置的产生，我们曾经提起过短号。短号产生的历史也象小号产生的历史一样，很少为人所知道。因此可以设想，短号乃是小号的一个变种，源出自古代的“号角”(corne)。过了一些时候，当短号在日常生活中的作用多少有所确定时，它才改名为“信号号角”(clairon)，并以这样一个名称长期作为一种极其简陋的“自然号角”存在于世界上几乎所有军队的步兵部队中。后来，当人们认为有必要从它的音列方面去丰富这一件简陋的乐器时，就想到了采用音键(共有七个)，分别装设在乐器的管壁上。从这时候起，“信号号角”开始叫做带音键的布格号(bugle à clefs)，作为一种“带音键的布格号”，它不但有一回出现在梅亚贝尔的《恶魔罗柏特》中，而且变成了导致采用直升式活塞的各种各样的探寻的对象。

大家知道，为铜管乐器采用“音键机械的这一想法”，最早是在俄罗斯萌起的，在十八世纪下半叶，也就是在1760年间，御用的宫廷音乐家凯贝尔第一次为自然圆号采用音键装置。由于一种十分奇怪的想法，凯贝尔长时期对自己的发明保守秘密，只是孜孜不倦地同他的女婿学习吹奏被他们称为“无定形音圆号”的这种新乐器，他在一次宫廷音乐会上进行表演时，博得了叶卡捷琳娜二世和

所有参加晚会的达官显贵听众的赞扬。因此，非常不公正的是：绝口不提带音键的圆号的第一位发明者的名字，而把音键的发明者说成是在1801年间为小号装上四个、五个或六个音键的维也纳小号演奏家魏丁格，或者说成是都伯林的约瑟夫·赫里德，这后者在1810年间，用他的话说，为小号装上了"五个音键，这些音键与五个基本音级同时使用，就有可能产生出按照正确次序排列的二十五个独立的音级"。然而，结果是号角或者带音键的布格号最为作曲家所瞩目，至少在法国就是这样。这种乐器的特点是音响粗硬，完全沒有光辉，而在发音方面也未能达到应有的准确程度。这种乐器几乎不可能连贯演奏，而在刚一开启任一音键时，音的色彩就发生急剧的变换。然而，在有经验的演奏家的掌握下，据当时的人们所说，这种乐器却能表现出惊人的美质，特别是在演奏相当悠缓的歌唱性旋律时更是如此。在管弦乐队中，它极其迅速地一闪即逝，甚至未及清楚地表明自己的意思，顺便说一句，人们长久为此感到惋惜。带音键的布格号尽管是粗糙简陋，却具有其他任何铜管乐器所不具有的一些优点。带音键的布格号位居圆号与小号之间，最近似古代短号(cornetto 或 Zinke)，可以说就是长号一族的眞正的"高音"乐器。现在很难确定为何如此轻视管弦乐队中这一非常富有特性和与众不同的声部的原因，但只可以推测，当时所采用的"活塞机械"一般说来遮盖了一切，它是陈腐或者不够完善的。正如以上已经说过的，梅亚贝尔有一次在管弦乐队中采用这种乐器，有赖于这乐器的异常优美的音响而获得辉煌的成功。在这一点上，甚至连他的最厉害的敌手和最起劲的诽谤者们也不可能否定他，只好承认梅亚贝尔在对"管弦乐色彩"的感觉上具有可惊的能力，而且在选择细致和动人的管弦乐音响上也总能得心应手。

总而言之，短号在当时的音乐艺术中的活动，同小号的活动是如此密切地交织在一起，以致于完全不可能比较明显地把它们划分开来。只须再说一句，这方面问题说到那么远去，甚至连犹太教牧师也会来争夺古代号角（кэрэн）的所有权，好象这号角就是象圣经故事所说的那样，乃是亚伯拉罕带去献祭的那只牡绵羊的一只角……但是，无论如何，在十九世纪初才第一次装上活塞的现代短号，起源于最接近“信号号角”一族的古代“驿号”。在短号的最初一些变种中，号管兼具圆锥和圆柱形，其中符合圆柱形截面的只有当中一段，而在两端（顶端和末端）则明显呈圆锥形。短号的口径本来占居夫吕号与圆号之间的折中位置，比前者窄，比后者宽。由于这个原因，短号的声音同夫吕号相比较，特点是相当柔顺，而且更光辉明亮，而同圆号相比较，却较不响亮，较不优雅。短号制成各种不同的调，但多半制成 B♭ 调。在南美各国，C 调短号相当流传，而在法国则通用 A 调短号。然而，记谱比自然小号高八度的古代短号，制有位于从 C 音到 G 音这一五度音程之间的各种不同的调。在很短的时间之内，还制出了 A♭、A♮ 和 B♭ 调。

传说不去研究一般活塞到底是谁首先发明的，但它认为是亨利希·斯托尔采尔把短号改革成为**活塞短号**，他的乐器在 1830 年由杜弗连在巴黎表演过。当时短号只装有两个活塞，但在那时候，它已经不但在舞会和叶利色大街游客中，而且特别是在演奏家中获得了很大的成功。过了不多几个月功夫，人们又为已有的两个活塞加上了第三个，从此之后就开辟了短号历史的“新纪元”，这件事一方面为短号带来了巨大的光彩，另一方面，也使短号丧失了它过去所拥有的一切优点……

这件乐器的那样奇怪的遭遇应该如何解释呢？问题全在于当

时在法国形成的“各种情况的不幸凑合”。在变化音小号产生之后和人们最初力图把它用到管弦乐队中去的情况之下，再也没有一个地方象法国那样对它采取如此顽固、执拗和坚决抗拒的态度。这种情况一直持续到十九世纪下半叶，致使古代活塞小号质量非常之低。最早的回旋式活塞或者直升式活塞的最陈旧的系统，对铜管乐器的声音起着极坏的影响，而不管这有多么奇怪，这一点对小号所产生的影响特别之大。乐器制造师坚持从所形成的情况寻找出路，而也正就是在这时候，出现了主要是带有三个、四个、五个或六个活塞的唧筒装置的小号的许多各种各样的变种。然而，所有这些新发明对小号的音响质量产生了不好的影响，大大地阻碍它进入管弦乐队。不但如此，这些新措施正是在短号最得势时期出现的，因此自然而然地促使短号首当其冲极其简陋而轻率地装上了活塞，而且立刻大为博得当代人的赞许。由此人们不仅希望为管弦乐队保存下高音域的变化音乐器，而且也希望使它的音响接近于眞正的小号的美质。从这时候开始，人们就力图使这两种乐器相接近起来，硬要短号废弃它原先的特性而变成更加近似小号，然而，实质上短号同小号还有显著的分别。只是当小号拥有三个活塞的机械装置之后，它才可能更坚决地表现自己，最后并出而争夺自己的被侵犯的权利。但是这种斗争的开始要晚得多，也就是当短号已经获得极盛荣名的时候。

正如我们从以上的叙述得知的，从驿号或者信号号角发展出来的短号，拥有相当宽的口径，而且多半呈圆锥形。此外，由于短号极便于演奏，技术上也极灵活，再由于小号的音响极为优雅而华丽，早晚这两种乐器应该会有某种近似。促成这种相互接近的理由，乃是出自当时情势的直接需要，这种情势我们在上面已经说

过。在短号构造上所发生的变化，首先是在于它的主要管身的截面，这管身保存了它原有的圆锥形，只是现在变成不是很小一部分，而是大部分呈圆柱形。在音响方面，这种退让也导致消灭短号与小号之间的界限，使二者彼此之间极相近似。这两种乐器在管弦乐队中的活动，也产生过某种力量更迭的情况。如果变化音小号由于自身的音响不好而被堵住进入管弦乐队的通路，那么，作为第二对小号在乐队中定居下来的直升式活塞短号就取而代之。这种情况正也可以用来说明乐器制造师之所以进一步竭力设法模仿真正的小号，并使制出的两种乐器（自然小号和变化音短号）即使不具有完全同等的价值，至少也是彼此之间极其近似的。刚才介绍的这些情况是在法国发生的，在法国，短号特别为人所重视，而它的活动在很短的时间之内就变成了如此具有威胁性的程度，致使法国本国产生了对短号进一步称霸的强烈反抗。然而，直升式活塞短号只是在法国才获得了最好的完善，而当人们对短号的那股热情有所平抑的时候，它重又回到管弦乐队中去却已获得在当时还相当罕见的独奏者的权利。在极多的其他欧洲国家中，直升式活塞短号并未能进入到交响乐队中去。它的活动只局限在管乐队中，在那里，人们比较喜欢把它看作夫吕号一族，也就是在法国习惯叫做“布格号一族”中的一个基本的和惯有的变种。最近，直升式活塞短号重又吸引了某些作曲家的注意，他们非常重视它在技术上极优越的灵活性和有点尖锐和开敞的音响。

在短号的数量众多的一族乐器中，最好的一种要算是带有A音补充装置的$B^{\flat}$调直升式活塞短号。现代短号的习惯音列，从乐谱上小字组的$f^{\sharp}$音一直延伸到小字三组的c音，同变化音小号的音列完全相符。在技术方面直升式活塞短号是十分完善的。

它特别喜欢演奏各种各样技巧性写作的、含有大量自然音阶和变化音阶、颤音、跳跃、快速反复音以及任何为快速而辉煌的技术设计的旋律进行。

上一世纪中叶，象梅亚贝尔、柏辽兹、古诺和比捷这样一些作曲家，毫不犹豫地采用短号，甚至给它的优遇还有点超过小号。在上一世纪末，德立勃复兴这种"传统"，他在自己的舞剧《葛蓓利亚》和《西尔维亚》中，写出了短号和小号的两个声部，借此使"铜管"的音响变得非常清新，而且使它的音响、特别是音列的上半段添加一种光辉和尖锐的特点。在俄罗斯作曲家中，达尔戈梅斯基在《水仙女》中完全是古典式地运用这短号，他最确切而正规地把它解释为自然小号的"变化半音的补充"。在稍晚一些时候的俄罗斯古典作曲家中，只有柴科夫斯基对短号给以应有的评价，他时常为短号写出两个独立的声部，这同小号一相结合，在"铜管"组中就有四个高声部。柴科夫斯基在《天鹅湖》和《意大利狂想曲》中运用短号特别成功。在柴科夫斯基之后，许多俄罗斯作曲家，例如里姆斯基-科萨科夫、伊波里托夫-伊凡诺夫、普罗科菲耶夫和哈恰图良，都采用过直升式活塞短号。斯特拉文斯基在舞剧《彼得鲁什卡》中的《芭蕾舞女演员之舞》中所写的独奏，所考虑的与其说是短号的技术性能，倒不如说是它那虚有其表的和相当外在地"感人心曲"的歌唱般的声音。正是在这一段独奏中，短号音响的这一方面分明是故意夸张地加以强调了的。

埃及小号 最后，小号一族的末了一种乐器，只有唯一的一次被用入歌剧《阿伊达》的《凯旋进行曲》的管弦乐队中，它的名称叫做埃及小号或者"阿伊达小号"。

当然，这种小号一点也算不上是什么"埃及"的。它只是为了

参加由于埃及总督伊斯马伊尔-巴夏的意愿而在1871年当“意大利歌剧院”在开罗开创时上演威尔第的歌剧而定制成功的。这种小号时常简称为军号，但是作为一种军号却未必曾在什么时候为军队所采用。大家知道，埃及小号是阿多尔夫·萨克斯制造的，它有非常窄长的号管，同古罗马大号(tuba romana)略微相似。这种军号式小号长达一百五十五厘米，它具有长长的锥形管，末端带有一个漂亮的、不很大的喇叭口。在现代条件下，埃及小号的长度相当于演奏者的手完全伸直的程度，它带有一个回旋式活塞或者直升式活塞的椭圆形涡轮状的装置，而这一个活塞则使它所拥有的基本音列得以移低一个全音。既然这种小号只是为了参加歌剧《阿伊达》演出而设计的，因此它所拥有的调也只有威尔第所需要的B调和$A^{\flat}$调。埃及小号的音列极为有限。它拥有自然音阶的当中一段，即位于第六个和第十二个局部的音之间。在从乐谱上小字一组的g音到小字二组的g音这一个八度音程的范围内，埃及小号只可能获得六个自然音级，其中的F-F#音作为不谐和音不包括在内。借助于这一个活塞，上述的音列可以降低一个全音，这样，在排除“不谐和”音的情况下，产生了连续的八个音级，尽管威尔第相当具备真正的发明才能，他也只能运用这八个音级。但是也完全应该为威尔第说一句公道话，他把埃及小号运用得极其辉煌和具有高度技巧，而在《凯旋进行曲》的音乐中，由于有这乐器参加演奏，因而达到了真正的辉煌灿烂的程度。

联系到刚才所说的，在这里提一提下面这件事倒很有趣：“埃及小号”的制造事前完全保守秘密，所有参加在开罗首次演出《阿伊达》的人们，都确信威尔第规定采用的这些小号，只是用以作为法老的隆重出场和埃及军队行列的一种摆样子的装饰品。而当分

布在舞台两旁的这些小号在最后彩排时突然吹响时，在场的人们的惊讶眞是不可言状。威尔第的新措施的成功不但是非常惊人的，而且完全是巨大无比的。正如以上已经指出过的，埃及小号用于管弦乐队中只有一次，即用于《阿伊达》第二幕中，至于第二个同样成功采用这种小号的例子，直到现在还未曾有过。

根据以上所述已经可以清楚地看到，"埃及小号"实质上是作为一种最普通的军号而用入《阿伊达》的乐队中的。但是既然为人所共知的现代"军号"在军队中相当普遍，而且时常用于隆重的阅兵式、行进、以及诸如此类的许多场合中，因此最好是说明一下，在这种当军号使用的小号中，共有三种"自然音"乐器。这就是 $E^{\flat}$ 调军号本身，$E^{\flat}$ 调骑兵小号和 $D^{\flat}$ 调炮兵小号。除了自然音阶中的两个不谐和音之外，所有这些乐器都拥有七个发音良好的音调。前两种乐器拥有自小字组的 $b^{\flat}$ 音至小字二组的 $b^{\flat}$ 音这两个八度音程的音域，而第三种乐器则低一个全音，其实际音响是从小字组的 $a^{\flat}$ 音起一直到小字二组的 $a^{\flat}$ 音为止。还有两种号角——C 调步兵号和 $B^{\flat}$ 调水手号——这里可以不必提起，因为这两种乐器的采用只是局部地、而且更有局限性。

长号 第三组铜管乐器是包括大号在内的长号一族乐器。现代的长号是唯一的一种在构造上并沒有经过任何技术完善、尤其是沒有经过任何改变的铜管乐器。它直到今天还是像相隔几个世纪的音乐史上所记述的那种样式。然而，要准确判定长号产生的时间是不可能的。比如说，弗兰斯瓦·拉伯雷认为长号最初是在古犹太人中出现的，虽然沒有任何证物可以证实这种说法。音乐史上沒有记载在那遥远的时代有这么一位长号的发明者。相反地，著名的法国历史学家约翰-本杰明·德·拉包尔德和威廉-安德列·

维略托总是想要把一种在埃及叫做"苏尔美"的"土耳其小号"看作长号的雏型。但是应该认为这种假设是沒有足够根据的。最有可能的是假设长号起源于古代小号（tubae），拉丁人采用这种乐器时把它叫做"可以拉动的小号"（tuba ductilis）。这个名称清楚地说明了这种小号的演奏方法，它的某一个部分是"可以移动"的，也就是说它有一段活动的号管，因此是"可以拉动"的。据罗马作家维吉尔和伊西多尔所述，"可以拉动的小号"除了"异邦人"，也就是当时所指的定居古腓尼基❶的犹太人之外，几乎全部采用。

然而，"长号"一词本身的出典还不十分清楚。它非常可能是从希腊文 στρόμβος 或者拉丁文 strombus 借用过来的，这些民族就是用这种名字称叫某种式样的贝壳的。这种贝壳的外形卷成蜗牛状，它成为音乐史上一种叫做小号（trompe 或 trompe de chasse）的古代号角的原型。这种推测可以从以下的情况得到证实，那就是：号角的最简单的样式后来成为呈弯曲形的小号的范型，而这种弯曲小号所附带的部分可以活动的号管，在九世纪时就已有了。这种"可以拉动"的小号正也就是当时的人们称为沙克布特(saqueboute)的眞正的长号。"沙克布特"一词出源自古代法国。它是由 sacquer 和 bouter 两个动词组成的，前者是"连拉带扯"的意思，而后者则是"推开"的意思。但是，英国人大概把长号的这一古老的名称——sackbut——一直保存到现在，他们反驳法国人的论据，认为九世纪的"沙克布特"并不是长号，而眞正的"沙克布特"只是在十四世纪才在西班牙出现，在西班牙，这个名字最早在有关文学方面的文献资料中可以看到。这个名称在十五世纪初正是从

---

❶ 近东的古国，介于地中海与黎巴嫩之间。——译者注

西班牙传入法国，而在十五世纪末，已经又从法国传入英国。

然而，所有这些细节已不具有重要意义。只须再说一句，意大利人认为“长号”一词是从 tromba 转化出来的，而 tromba 一词他们用以泛指小号一族的所有乐器。还有另外一些人，引用 stromboli 一词原文的“扩张”或者“吹嘘”的含义作为根据，可能是开玩笑地想要借此强调长号接近于“吼叫”——实际上长号真的能够做到这一点。但是无论如何，在这里，是把问题讲得有些“玄妙”。例如，有一位叫做纽曼的人在他所印行的《长号教程》中，就十分真心确认长号是一位由雅典人派赴斯巴达人处以鼓动他们作战的备受赞誉的歌手和诗人忒耳泰俄斯所仿造的，而另外一些人甚至说发明长号的光荣一般说来应该归于古埃及的奥吉利斯神。然而，在 1738 年，在邦贝发掘地中发掘出两个用青铜锻成且带有金制号嘴的完整的长号。那不勒斯国王把其中一个长号赠送给来到发掘地的英国国王乔治二世。据传说，这只古老的古代长号仍然保藏在温泽尔❶城堡的搜集品中，虽然并没有足资证实这一情况的资料。总之，长号往后的整段历史，却使我们得以推断长号的产生毕竟要晚得多。根据大多数学者的意见，其中也包括那些假设“沙克布特”存在于十至十二世纪的学者们的看法，长号只是从十六世纪开始才具有它现在的这种样式。真的，维多尔断言长号参加十三世纪威尼斯圣马可大教堂的著名的游行行列，而据生活在十六世纪与十七世纪之交的备受称誉的圣芳济会修士·默森神甫所述，他曾经在二世纪拉丁作家和著名叙事小说《金驴》的作者阿普列乌斯的作品的某一个片断发现到对长号的描述。但是，完全

❶ 英国东南部的一个城市，位于伦敦附近的泰晤士河畔。——译者注

确凿可信的只有这么一点，那就是长号在十六世纪才以“沙克布特”的名称而被普遍采用，而在十七世纪初才成为当时还刚刚形成的管弦乐队的固定成员。

现代长号的外观现在又是怎样的呢？这种乐器基本上保持沙克布特的所有特点。它是由一个主要管身构成的，这号管的一端装有号嘴，而另一端则成马蹄形弯曲，末梢装有不大的喇叭口。长号的这一基本部分还有一个极其重要的细节，法国人把它叫做“袖管”或者“枝节”。这“袖管”既是号嘴这一方面同时又是喇叭口那一方面的主要管身的延续。因此，如果只拿长号的构成一个整体的这样一个可以说是“基本的”部分，那么这长号是无法演奏的，因为它的主要管身在这种情况之下是未经封闭的。为了使这主要管身得以封闭，在主要管身的末尾、或者说在长号的“袖管”上，应该套上一个呈拉丁字母“U”形，或者说呈普通磁铁制成的马蹄形的小补充管。这补充管或者像人们所说的伸缩管，造得可以套在这“袖管”上并可以轻便自如地在其上滑动。当伸缩管插入到其极限时，长号所奏出的基本音列就相当于在 $B^{\flat}$ 音上所构成的自然音阶。当演奏者“推开”伸缩管，即依次向下移动伸缩管时，长号奏出的音列也就相应移低。这种移动或者说“把位”共有七个，包括伸缩管的基本位置在内。如果把长号的所有七个音列一并引用，就可以获得从大字一组的G音起直到小字二组的d音为止的整个变化半音序列，其中在第一把位的基本音与第六把位的第二个上方泛音之间遗漏掉某些音级。但是关于这一点稍后还要更仔细地谈到。

长号的这样一种与众不同的构造，使它博得了恒久的荣誉，并保护它免受任何外来的干扰。既然长号基本上是一种自然音乐

器，由于它的构造关系同时又是变化音乐器，这样，现代圆号和小号所采用的回旋式活塞或者直升式活塞体系，就不为长号所采用。带伸缩管的长号或者说“伸缩喇叭”继续光荣地完成交托给它的任务。不但如此，它非常容易适应现代音乐的需要，而且非常乐于着手克服各种各样的困难，只要这些困难不与它的性能和本质相抵触。

一般习惯于这样设想，从长号的意大利文名称 trombone 出发，它是一种不同于“小型小号”或者说普通小号的“大型小号”。人们力图借此证实长号乃是属于小号一族，而且同小号好象组成一个整体。但是事实并不完全是这样。长号在其音响和表现性能上要更丰富而多样得多。它的音响在某种条件下非常光辉响亮。在这种时候它真正适合同小号相结合，并同它合成一族。相反地，如果长号抑制住自己的威力，那时候它的音响就开始变成非常温柔且富有表情。在这种情况下，就沒有任何理由不把它同圆号的音响相比较。只是它的音响更严峻、刚硬和奋激些。好象驯兽者的强有力的手遏止住在凶猛的野兽当中爆发出的怒气。但是由此绝不应该得出结论说，长号的音响不可能成功地同铜管组中最为温柔且富有表情的乐器——圆号结合使用。因此，把长号看成位于小号与圆号之间的联系环节要更正确些。

现在，在转入下一步的叙述之前，有必要稍为打断一个时候，再一次回到长号的技术性能这个问题上来。长号属于所谓“宽口径”乐器之列。这也就是说，长号可以奏出自然音阶的基本音、或者说第一个音。但是熟练的演奏者实际上也只有在前面三个到四个把位中和在音响力度不超过适中的次强音的范围时才可能奏出。这种情况就成为一种口实而把长号的最低的那些“基本”音称

为“持续音”，这些持续音在某种条件下音响极其坚决有力。采用长号的“持续音”的最光辉的范例，在柏辽兹的«安魂曲»的“赎罪羔羊”(Hostias)中可以遇到。格拉祖诺夫在«第三交响曲»的“谐谑曲”中以另一种方式但同样巧妙地运用了这种音响。

这就是现代长号在音列构成上的一个特点。另一个特点是，在第一把位的基本音与第六把位的第二个上方泛音之间存在着空白点。大家知道，一个变化半音的八度音程包括十二个音级，而长号的七个把位共可获得七个音级。因此，在上述一段音列中有$E^{\flat}$、D、$D^{\flat}$、C和B五个音级完全空缺。但是既然第六和第七两个极端的把位极其难以演奏，那么一般认为大字组的F音和E音这两个音级也只是在理论上存在。一个审慎的作曲家从来也不写出这些音级，如果不是指的那样一个在现在坚决禁止长号使用的“四度回旋活塞”的话。有一个时候，现代长号在音列方面的这一个缺点，通过刚才提到的那种“四度回旋活塞”而得到矫正，这活塞实质上是把所有七个把位原来的序列俱各移低四度。长时期以来长号演奏家都采用这种补充性装置，但是近年来外国的乐器制造师确信这种“四度回旋活塞”对长号的音响质量产生不良的影响，因此随后生产的所有长号都不再有这种装置出现。这种看法在很多方面并非没有根据，但是这样一来，长号却失去了它在某一个时期之内由于采用“四度回旋活塞”而获得的那种技术上的优点。在技术方面，在铜管乐器的性能的范围内，长号是十分完善的，虽然“纯技术”对它说来实际上很少合适。纯粹的技术它完全可以做到，但是纯技术的运用毕竟要很有节制。

总而言之，正如方才已经指出过的，长号在十七世纪初在交响乐队中出现。在1607年间，蒙台威尔第在自己的歌剧«奥菲欧»中

已经用到长号。但是在那遥远的年代里，长号同现在还有些不一样。首先，长号乃是由最高音、高音、中音、次中音、低音和倍低音六种乐器组成的一整族乐器。稍晚一些时候，长号一族就限于五种乐器，而在不十分久之前，也就是在十八世纪与十九世纪之间，它已经只剩下中音、次中音和低音三种。在瓦格纳的年代，曾经有过恢复倍低音长号的尝试，而在演奏巴赫和亨德尔的作品时，则用到高音长号。但是现在长号一族以它的最好的一种乐器，也就是所谓“次中音-低音”长号为代表，而且第三长号直到今天还沿用“低音长号”的名称。低音长号的口径比次中音-低音长号稍许宽些，它的号嘴是一个笔直的小漏斗，比次中音-低音长号的号嘴稍大。在技术方面，正如以先曾经说过的，长号相当灵活，自古以来它就吸引住个别演奏家以及作曲家的注意。前者时常在演奏方面臻于巨大完善，而后者，要是他同时还是长号演奏家的话，则留下了很多预定为长号独奏的作品。作为一种音乐会乐器，长号不止一次地使音乐家为它所迷恋住，但是，遗憾的是它仍然害怕在大庭广众之间抛头露面。为了稍稍填补这一个空白，并顺便使有机会熟悉长号各方面最足以表征的特性，只须提起弗拉吉斯拉夫·勃拉热维奇的《长号协奏曲》就已够了。勃拉热维奇是已经去世的卓越长号演奏家，曾任大剧院乐队独奏演员和莫斯科音乐学院教授。

在近来的管弦乐队中，一个或者若干个长号经常占居极其光荣的地位。所有在音响上要求最大的力量和戏剧性表现力的音乐，都有长号的一份。柏辽兹在他自己的《送葬-凯旋交响曲》中，交给长号一段以朗诵调形式、或者说以一种在安葬1848年革命牺牲者时宣读的墓前吊唁的形式写成的无比动人的著名独奏。比柏辽兹还早十年，阿列威在歌剧《佛罗伦萨的瘟疫》中，交给长号一段

在最高音域中进行和最富有戏剧性的独奏，这段独奏直到今天仍然被公认为属于最难演奏的作品之列。简言之，从巴赫和贝多芬一直到包括普罗科菲耶夫和勃里顿在内的所有作曲家，在完全符合他们所面临的任务时，过去全都采用，现在也还继续采用长号。

巴赫、亨德尔和贝多芬，特别是在他们的宗教作品中，也象配器法艺术产生的早期的作曲家所做的那样，采用长号以重复所有的合唱声部。莫扎特和格鲁克，大家知道，把长号用在他们各自的某些歌剧作品中最富于戏剧性的地方。莫扎特对所有管弦乐器的表现性能特别敏感，他把长号用在«唐·璜»最后一场司令官塑象出现的令人震惊的场面中。威柏在«自由射手»中，格林卡在«伊万·苏萨宁»和«鲁斯兰与柳德米拉»中，还有柴科夫斯基在«悲怆交响曲»的最后乐章中，都留下了采用长号的令人难忘的范例。一般说来，采用长号独奏的机会并不怎么多，而让一个长号进行富有表情的和相当长时间的表演机会更是难得。因此，想在管弦乐队中让长号担任某一段独奏的任何意图，从来不会不被注意到。米哈伊尔·劳赫威尔盖尔在自己的吉尔吉斯舞剧«晨星»的一首舞曲中，非常成功地采用一个长号的独奏，而佐尔丹·柯达伊有一次，当他希望在故作诙谐的音乐中表达出仿佛看到同拿破仑"交战"、打胜过他并把他推翻的哈利·雅诺什的明显的"幻影"时，曾采用了三个独奏长号的结合……

随着爵士乐队的产生，曾为长号打开了广阔的活动场所。它的音响之富有表情，特别是它那柔和的特性，同时达到了完善的程度。还有在当时发明的各种弱音器，以及那些除了小号和萨克斯管之外特别看中长号的黑人所掌握的惊人技能，终于把长号带上了纯旋律性乐器的道路。正是由于这种情况，阿尔弗莱多·卡谢拉

才把现代爵士长号叫做“爵士之王”，在爵士乐队中它真正时常起统治作用并演奏以其高度发展、复杂和格外热忱等特点而令人震惊的独奏声部。顺便说说，爵士长号与普通管弦乐队中采用的长号的区别，只是在于它的号嘴的构造有点不同，其号嘴不象长号的普通号嘴那样深，也不那样宽，有时候它还有一道边缘，它有便于长号演奏巧技性的旋律结构。

在长号的管弦乐队音乐生活中，**弱音器**占有极其特别的地位。在不久以前，这弱音器乃是一个圆锥形的梨状物，其体积相当之大，侧壁有点儿凸出，在同喇叭口相接触时，这侧壁紧贴着喇叭口的周围，有力地阻止气流的畅通。但是，小号和短号的弱音器显著地改变了音响色彩，同时却毫不影响它的音列本身，而长号的弱音器对它的强有力的音响所起的作用非常之小，而且总是把它的音调稍稍提高一些。在强奏时采用这种弱音器，几乎不起作用，但在弱奏时，这弱音器却能使音响变得惊人的柔和，而这正是作曲家所乐于采用的。这方面最著名的一个例证，在里姆斯基-科萨科夫的歌剧«萨旦王的故事»中描写从雾幔中浮现出奇幻的光芒闪闪的大城的轮廓时可以看到。

当长号的弱音器还是用轻软的木头鏇成或者由纸质（papier maché）制成时，它对这一可畏的管弦乐声部的音响色彩，并不可能产生显著的影响。但是在二十世纪初，一当人们开始用纯金属并采用铝做材料制造长号弱音器时，弱音器在技术上立即达到应有的高度。它开始作用于长号的整个音列，而且相当明显地改变音响的色彩，虽然不如小号弱音器那样显著。然而，它为长号的音响添加一种有威胁性的严峻、暗淡和阴森的特点，这种声音只有做梦才能想到。谢尔盖·瓦西连科在他的舞剧«俊美的约瑟»中的某

一最紧张的时刻，就非常成功地运用长号的这种弱音器。可惜，在交响乐队中很少用到弱音器，——在爵士乐队中情况完全两样——，而演奏者本身则借口在需要的时候找不到弱音器，千方百计避免采用它。对待弱音器的这种玩忽的态度，只能令人真心感到遗憾。

但是，对长号的这番叙述，要是不再用不多几句话来谈谈滑奏(glissando)问题，就不能算是已经可以结束了。滑奏就是在连续不断发音时滑动伸缩管的方法。长时期以来滑奏一直被视作"禁用"的管弦乐手法之列，只是在万不得已时才允许采用。在古典作曲家中，只有海顿一个人在自己的清唱剧《四季》的某一段音乐中，为了想要模仿狗吠声才采用长号的滑奏。在更晚后的作曲家中，诸如柏辽兹、瓦格纳、柴科夫斯基、里姆斯基-科萨科夫以及其他许许多多作曲家，沒有一个人用过长号的滑奏。但是最近在大多数现代作曲家的总谱中，滑奏变成了几乎是"司空见惯"的。哈恰图良把这种从美学观点看来很少能讨人喜欢的长号音响，用在他的舞剧《加亚涅》的《马刀舞》中。瓦西连科十分成功地在《巫婆的飞行》中运用长号的滑奏，而斯特拉文斯基则把它用在舞剧《火鸟》的《卡谢伊魔王的妖舞》之中。但是肖斯塔科维奇运用的长号滑奏，其音响效果才真正令人发笑——他让这长号滑奏几乎毫不间歇地随伴着在他的舞剧《螺丝钉》中跳着自己的"舞蹈"的那些马夫或者马车夫所唱的相当庸俗的城市小歌曲。这一首改编曲写得如此巧妙，而在管弦乐队中它的音响又是如此激奋而有趣，致使它在音乐会演奏时总是获得很大的成功。

大号 "铜管"的最后一种乐器，乃是它的真正的低声部，在交响乐队中叫做大号，而在管乐队中，则叫做"倍低音萨克斯号"，或

者叫做$B^{\flat}$调“第二低音号”。在管弦乐队中大号出现得比较迟，它基本上是从古老的奥菲克莱德号演变过来的，而奥菲克莱德号的前身则是蛇形号。沒有必要再深入叙述历史的奥妙之处，因为这可能牵扯过远。因此，只要认清历史眞实就完全够了：基于这历史眞实，第一个大号在1835年在德国出现，这是由当时闻名的约翰-戈德弗里德·莫里兹乐器作坊根据维耶普列赫特的指示制成的。这种最早的大号具有很多缺点。它的音响粗糙、难听，而且不十分便于使用。当这种最早的大号传出国外而且落入乐器制造名师阿多尔夫·萨克斯手中时，从这时候起，说眞的，它的音乐生活和管弦乐队生活才算眞正地开始。萨克斯大大地改善了大号的口径方面的关系，并获得了很好的音响。现代大号装有四个、五个或者六个回旋式活塞，这大量的活塞使它有可能无比轻易而准确地奏出它那非常宽广的整个音域，现在它自大字一组的C音一直延伸到小字二组的c音。经过改良的大号从1850年作曲家最早注意到它的时候才开始进入管弦乐队。但是现代大号在构造上充分完善的时间还要晚得多。例如，已经完全确切地了解到，大号在1880年装上了第五个活塞，而在1892年，还装上了一个补充性的“校正”活塞，或者更确切点说“移调”活塞。如果不把无论对大号的音响质量说来，或者，尤其是对大号的技术说来都不具有重要意义的某些微末细节包括进去的话，大号在机械装置上的进一步发展到此已告结束。

通常人们认为大号是一种粗笨和不很灵活的乐器。不完全是这样。不管现代大号所拥有的音域是那样宽广，它却能表现得如此灵巧，关于这一点最早的作曲家也并非总能料到。眞的，大号的那种“沒沒无闻”的地位，多半是由于它的音域处在最“深”的极限

这一情况所促成的。看来，能够发出大约到达大字一组的C音的大号,并不可能演奏位于更高音区的技术结构。而实际上,大号相当易于随应，因此有可能演奏相当快速而灵活的节奏型。另一个问题是：并非总能用得上大号的也正是在这一方面。这种情况在一定程度上也是由声音的过分饱满所促成的，这种音响之饱满可以寓意地用“肥胖的声音”来打比方。所有的毛病都是从这里产生的。轻快和戏谑般典雅的音型不管在什么条件之下，由大号演奏时音响总不会是“调皮”和“有血气”的。大号往往含有几分沉重之感。但是如果作者能够把诸如“灵活的粘性”或者“笨重的灵活性”这样一些矛盾的概念结合成为一个整体,那么,大号就可以在这一“富有特征”的方面成为管弦乐队的有益的成员。然而，很少有人以这样一个观点来看待大号，多半是把它用以作为三个长号的强有力的和固定的低声部。

要是把所有更详尽的细节撇开不谈，那么剩下的只是引证不多几个特别有趣和极为出色的范例。例如，拉罗在舞剧《纳莫那》中交给大号演奏的那样一种音型，看来只有大管才能胜任。非常活跃的音型在列叶的《萨朗波》中和理查·施特劳斯的《莎乐美》中都可以看到。采用大号的卓越范例在瓦格纳的《纽伦堡的名歌手》前奏曲中也可以看到。过分夸张地使用大号，容易产生滑稽、可笑、甚至有点变态的感觉。在斯特拉文斯基的舞剧《彼得鲁什卡》中,当“一个庄稼汉带着一只受过训练的熊”出场时,可以看到这样一个特别出名的例证。在最近代的作曲家中，拉威尔在他为莫索尔斯基的《展览会上的图画》的配器中,特别巧妙地运用了大号的高音区。这一令人惊讶的独奏,是在组曲的一首经作者取名为“牛车”的乐曲中。

在现代交响乐队中，有时候作曲家要求使用两个大号。这种奢求只有当管弦乐队编制庞大和“铜管”乐器大量出现的情况下才可以允许。否则，如果不是为某种特别的艺术意图，两个大号总是造成音响上负荷过重的感觉。

瓦格纳对“铜管”的癖好是众所周知的，他在自己的《四部剧》中还要求用上四个缩小的大号，也就是所谓“圆号式”大号。关于这种乐器我们在开始这一章的叙述时曾略微提到过。但是关于这方面的更详尽的知识，最好参阅专论乐器法的著作，在这里是指专论管弦乐队乐器的著作。然而，为了避免用这种困难的研究把问题搞得更加复杂起见，我们这里介绍一些有关这种出色的乐器的材料。

大家知道，这个成功的尝试，指的是使大号接近于这样一种乐器，它的“威力”接近于大号所可能达到的程度，但是它并没有大号所特有的某种程度的粗笨。根据这些想法，《尼伯龙根的指环》的作者选定了四个大号的“四重奏”，其中有两个$B^{\flat}$调次中音大号和两个F调低音大号。圆号式大号的口径开头一段同圆号完全一致，然而后一段则符合于次中音号。号管大体上是圆锥截面，而乐器本身则象夫吕号一族所有低音乐器那样成椭圆的形状。号嘴同圆号所用的毫无区别，而规定由左手使用的活塞的数目同样是四个。弗兰斯瓦-奥古斯特·格瓦尔特认为，瓦格纳“发明了大号四重奏，是想制造出一整族萨克斯号”，也就是力图“通过一种同圆号的声音相接近，但更加有力也更加便于同小号和长号的光辉灿烂的合奏相结合的音响，以丰富铜管乐器的合奏”。应该认为，格瓦尔特的这个结论本质上是正确的，但有一点是错误的，毫无疑问，瓦格纳所指的这种萨克斯号并不是阿多尔夫·萨克斯发明的，既

从未为管弦乐队所采用，甚至也沒有得到最先进的音乐家的应分的赞扬。法国的学者们，其中包括格瓦尔特在内，纯粹是出自“爱国的感情”才竭力故意夸大这些不适用的和分明是不成功的乐器的意义，同时并千方百计贬低瓦格纳的新措施的意义。

由于瓦格纳在为“圆号式大号”的记谱搞得十分复杂，因此他在《女武神》管弦乐总谱的注解上这样写道：无论“在这份总谱上，或者在随后的总谱上，次中音大号都用 E♭ 调记谱，而低音大号则用 B♭ 调，因为我认为这样的记谱法特别在视谱上更加方便些。然而，在抄写分谱时应该保持与乐器的特性相符合的调，次中音大号用 B♭ 调，低音大号则用 F 调”。瓦格纳道出了自己的谬误，从而使得格瓦尔特持有正确的理由十分尖刻地指出：“老实说，我完全不理解，为什么这样一种记谱法会被认为是比别的方法更加简便，我也不可能放弃这样一种想法，那就是实际上德国的音乐家是用 E♭ 调中音萨克斯号（Althörner）和 B♭ 调尤福纽姆(Euphonium)也就是低音萨克斯号来演奏大号声部的”。

现在固定为次中音大号装上 B♭ 附管从而把它移低一个大二度，而为低音大号装上 F 附管，从而把它移低一个纯五度。这些乐器的实际音域长时期以来是有各种不同的理解。某些学者比较实事求是，而另外一些，例如扎克斯，则是十分随意和恰恰是幻想地加以规定的。圆号式大号现在的音域，经判明是在乐谱上大字组的 F♯ 音与小字二组的 g 音之间。可惜，瓦格纳的出色的新措施并没有得到应有的好评，而在这方面追随他的人也比可能期待得到的要少得多。圆号式大号的华美的音响，应该受到那些不断探寻眞正清新的音响效果的作曲家的极大注意。除了瓦格纳曾把他自己的这些乐器广泛用在《指环》的总谱中之外，安东·勃路克纳

在《第七交响曲》中也用上圆号式大号。紧随在他之后，费利克斯-本哈特·德列捷克在《悲剧交响曲》中也运用圆号式大号的音响，而理查·施特劳斯在歌剧《埃列克特拉》中当奥列斯特出场时，让这圆号式大号演奏一段在艺术上具有重要意义的旋律进行。施特劳斯在《唐·吉訶德》中也成功地采用圆号式大号。捷克作曲家亚那切克在《小交响曲》中采用两个$B^{\flat}$调圆号式大号，而英国作曲家古斯塔夫·霍尔斯特在《行星》中则采用一个。在俄罗斯作曲家中，只有斯特拉文斯基在《春祭》中用上了圆号式大号。在从格林卡开始直到拉赫玛尼诺夫为止的俄罗斯古典作曲家中，沒有一个人采用过圆号式大号。其实，圆号式大号本来是可以在艺术上为他们的乐队大大效劳的。

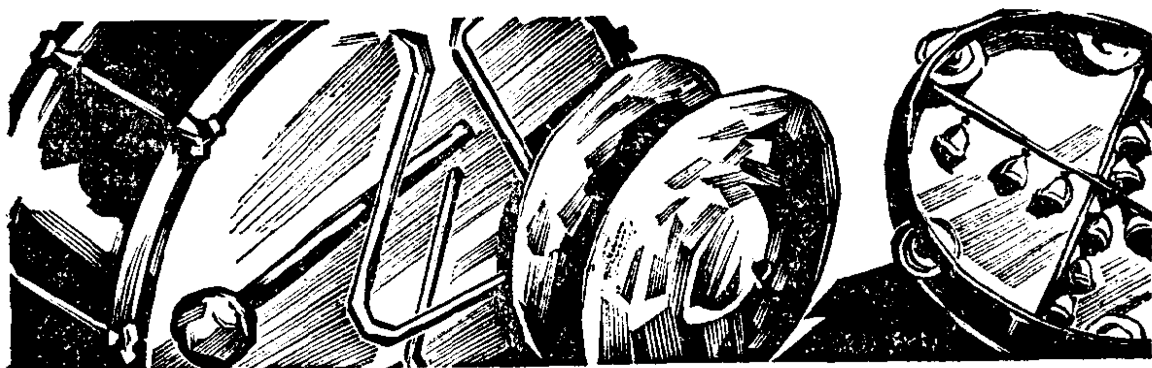
最后，只须再稍微谈谈大号用于室内音乐中的情形。大号当然不是狭义的"室內乐合奏"的参加者，但是它是一种可能吸引相当大量准备加入一系列优秀交响乐队的爱好者的注意的乐器。因此，发展大号作品的任务近来也就具有特殊的意义。已经出现了很多为大号和钢琴演奏的各种各样改编曲，也已经为这一乐器写出了相当富于技巧性的协奏曲。在这类作品中应该提到阿历克赛·列别捷夫的一些《大号协奏曲》，这些作品在技术方面的极度困难，可以使我们对现代大号演奏能手对大号所提出的要求能有一个完整的概念。当然，这种东西不可能为管弦乐队所采用，但是如果使陈述方面很不丰富的大号声部能够稍加扩展和使它深刻化，那么这对大号声部说来只会带来好处。在外国作曲家为这种乐器而写的作品中，也只有著名英国作曲家拉尔夫·沃安·威廉斯的《大号协奏曲》，这部作品在苏联一次也未曾演出过。

顺便说说，这里提一提意大利所采用的"铜管"低声部，还是有

好处的。这就是直升式活塞低音长号（cimbasso）。这种长号由于这活塞（这里指的是直升式活塞），同大号相比较，它的口径相对地更窄一些，而且，由于它拥有极大的灵活性，因此能够演奏那样一种结构，这种结构可以使不管是在旁观察它的声部的人，或者是大号演奏者本人眞正赶得“上气不接下气”——在俄罗斯乐队中多半是用普通大号以演奏直升式活塞长号的声部。由于这种必要的更换，直升式活塞低音长号或者大号的难度增长得令人不可置信，而且，要是注意到我国演奏家对直升式活塞低音长号声部的任何甚至是最微不足道的地方也从不略过，这样，任务的复杂程度也就更加清楚了。然而，在曾经是列宁格勒小剧院的管弦乐队中，直升式活塞低音长号声部时常用长号一族中对演奏者说来是最为吃重的一种乐器，也就是在一系列歌剧乐队和交响乐队中极其罕见和贵重的带有伸缩管的倍低音长号来演奏。

大家知道，直升式活塞低音长号声部在威尔第的《茶花女》、《阿伊达》、《奥赛罗》以及威尔第本人和其他许许多多与他同时代的意大利作曲家的其他某些作品中都可以看到。至于全部“铜管”用于室内音乐的情形，也适合申述一下：铜管乐器的结合没有多大特点，不可能长时间吸引住听者的注意。因此，“铜管”以全部组合的方式出现的情形非常之少，而且，例如在俄罗斯作曲家的作品中，简直就必须去把它寻觅出来。看来，俄罗斯作曲家并不很喜欢完全光溜溜地和孤立地只用一种“铜管”，在为管乐器演奏（带有或者不带有钢琴）而写的所有作品中，只有格拉祖诺夫写出了一首铜管乐器四重奏。这首篇幅不大的小品叫做《宗教风格曲》（In modo religioso），在音乐会上从来没有演奏过。但是曾经在某一个时候，有一次演奏了所谓“节庆音乐”——为了纪念格拉祖诺夫一生中的

某一重要事件而举行的为期极短的“音乐赞颂的军号合奏”。接近“强力集团”的许多俄罗斯作曲家不只一次写过军号合奏。铜管乐器多半是由弦乐、木管和“铜管”（圆号或者小号）组成的某一种比较复杂的合奏的一个组成部分。长号通常不参加这种组合，因为在简单的乐器组合中，特别是有钢琴参加演奏的情况之下，长号总是引起过分笨重的印象。圆号四重奏的音响特别优美，但是作曲家比较喜欢把它用在歌剧乐队和交响乐队中。在室内乐合奏中，这一美妙的结合实际上用得很少。舒曼的著名的《四个圆号四重奏》，不愧为这一方面的范例。



第六章　打击乐器

打击乐器是现代管弦乐队的第四组乐器。打击乐器同人声毫无相似之处，而且实质上一点也不能用人所能理解的语言同人的內在感情相沟通。它的均匀的和多少是固定的声音，——各种各样铿铿锵锵和敲敲打打的声音——，更多具有“生理学”上的意义。打击乐器的声音可以使正在行走或者舞蹈的人们的身体动作协同一致，也可以使参加某种象发狂似的“宗教仪式”舞蹈的人们的意识变得惘然若失和有点错乱，并使他们达到几乎完全失去自制的境地。打击乐器的旋律手法极其有限。它的出源同含义最宽广和最美好的舞蹈有密切的联系。正是在这一方面，某些打击乐器在远古就已被采用，它不但广泛用于地中海和亚细亚东方的“酒神节祭仪”中，而且看来也作用于一般总称为“原始的各民族”中。某些发音铿铿锵锵和叮叮当当的打击乐器，在古希腊和古罗马就被用以作为伴奏舞蹈的乐器，但是军鼓一族中沒有一件打击乐器被准许用于军乐领域之中。这些乐器在古犹太人和阿拉伯人的生活中

特别广泛采用，它所起的作用不仅限于民事方面，而且也扩及军事方面，甚至于宗教方面。相反地，在现代欧洲各民族的军乐中，却采用了各种不同形式的打击乐器，在这里，打击乐器具有十分重要的意义。然而，打击乐器在旋律表现方面的贫乏无力，并不妨碍它参加歌剧、舞剧乐队和交响乐队，并在其中占据已经远非最末的地位。但是，在欧洲各民族的音乐艺术中，曾经有过一个时期，也就是当这些乐器进入管弦乐队的通路几乎全被堵住的时候，除了定音鼓之外，这些乐器是通过歌剧和舞剧乐队，或者象现在人们所说的，通过“戏剧音乐”乐队而为自己开辟出进入交响音乐的道路的。

在人类“文化生活”史上，打击乐器的出现要比其他所有乐器都早。然而，这并不妨碍人类在原始时期和发展初期把打击乐器“逐居管弦乐队的末位”。尤其令人感到惊奇的就是在剧院交响音乐中否定打击乐器的巨大的美学意义，无论如何这是决不应该的。

打击乐器产生的历史并不怎么有趣。一切原始民族用以伴随他们的逞勇尚武的和宗教的舞蹈的所有那些“发出有节奏的噪音的工具”，起先顶多只是一些最简单的笛子和最粗陋的鼓。只是过了相当长时间之后，在中非洲的某些黑人原始部族中和在远东的某些民族中，才出现了一些在后来成为创造现在普遍采用的更完善的欧洲打击乐器的典型乐器。

在音乐的性能方面，所有的打击乐器都非常简单，而且自然地分成两种样式或者两种类型。其中的一种发音有一定的高度，因此理应成为作品的和声和旋律的基础，然而另外一种所发出的是多少能令人感到愉快的和富有特性的噪音，因此只能起着一种纯

节奏性和最广义的装饰性的作用。除此之外，打击乐器在构造上采用了各种不同的材料，根据这一个特点还可以把它分成“带有皮面”的乐器或者说“膜状”乐器，以及采用各种不同的形式和种类的金属、木料、最近还有的用玻璃制成的“自鸣”乐器。扎克斯为这些乐器取上这么一个不很恰当的名称——自鸣乐器，很明显，他忘记了这个名称就其字面意义来说实际上也同样适用于任何乐器。

有时候，“可以发响”的石头和贝壳也成为某些民族的打击乐器，而在“超现代”作曲家的某些从艺术和美学观点看来乃是最反常的作品中，不止一次地采用工业技术的某些成就；例如打字机、汽车喇叭和电力喇叭、一段铁路钢轨、装满铁钉和小石子的洋铁罐头、洗衣板、洋铁瓦片，甚至于敲击窗玻璃。奇怪的是所有这些作曲家没有想到还可以运用发电机、坦克和拖拉机的履带传动装置、电力马达、把水打进观众厅去的消防唧筒以及人类天才的诸如此类有益的发明。音乐的“自由创作”的可能性有它自己的阈限，当然，并非所有一切都可能用于一般交响乐队和交响音乐之中。不难承认，现代机械的所有成就，远非全都能够或者应该用于管弦乐队之中。管弦乐队追求另外一种艺术目的，它绝不需要用如此重要的所有这些机械加以补充。类此的“新发明”最有可能的是好象想要使轻信的听者感到出乎意料的惊奇和发生错觉，而更多的是想要遮掩它自己本身的空洞和充分平庸无奇——且不说它的无能为力。管弦乐队在过去从不追求，现在也绝不应追求，将来也不会追求这样的“艺术高度”，因为管弦乐队还远远沒有充分利用能够对听众产生艺术作用的所有那些优越的性能，完全沒有必要去探索这种败坏的道路。有教养的听者和眞正优秀、美妙而感人的音乐的眞诚爱好者所期待的，并不是这类“创作高度和成就”。这一点

非常显而易见，已经毋庸赘述……

在管弦乐总谱中，所有打击乐器通常记写在总谱的正当中，位于铜管乐器与弦乐器之间。在有竖琴、钢琴、钢片琴和所有其他拨弦乐器或者键盘乐器参加演奏的情况之下，打击乐器仍然是忠于铜管乐器，应该直接写在铜管乐器之下，而它原来的位置则让给管弦乐队所有“装饰性”或者“临时性”的声部。把打击乐器写在低于弦乐五重奏之下的这样一个莫明其妙的想法，应当把它看作非常不恰当、不合理、毫无根据和极不美观的做法而坚决加以斥责。这种做法局部产生于古老的总谱之中，后来，由于某些微不足道的理由，在管乐队总谱中处于更加特殊的地位，真的，现在这理由已经站不住脚而完全消除，可惜还有某些作曲家仍然这样做。只有在爵士乐队中，主要采用现在所说的这样一种记写打击乐器的方法，也就是把它记写在总谱最下方的做法。但是在爵士乐队中，一般说来只是根据参加该次合奏的所有乐器在“音高上的特征”，或者根据某一演奏者手头拥有的各种不同乐器的结合条件而给予方便的原则，完全自由地记写所有的乐器的。

在那遥远的年代，也就是在管弦乐队中还只是用到定音鼓一种乐器的时候，这定音鼓声部给记写在高于其他所有乐器之上的地方，因为这种写法显然被认为是更加方便的。但是在那个时候，总谱的组成一般说来就是有点不平常的，关于这一点，现在已经可以不去提它。应该承认，现代的总谱写法是相当简单和方便的，因此已经沒有任何必要去研究各种“记谱法”上的新发明。

正如以上已经说过的，所有打击乐器可以划分成具有固定音高的乐器和沒有固定音高的乐器。现在，这种划分有时候是有所争议的，而在这方面所提出的所有具体建议，使得这一极其明显和

简单的情况，变成更加混乱和过分复杂。在管弦乐队中，“具有固定音高”的乐器主要是记写在五线谱表上，而“没有固定音高”的乐器，则采用一种假定的记谱法——“小音符”或者“单线”，也就是仅只用上唯一的一行线，至于记写在线上的符头则仅只表明所要求的节奏型。这种十分凑巧地做出的革新，目的在于节省地方，而在拥有相当数量的打击乐器的情况下，可以使这些声部的记谱得到简化。

总的说来，在现代交响乐队中打击乐器只用于两种目的，其一是节奏性的，也就是用以保持猛烈而清晰的进行，其二是最广义的装饰性的，也就是用以作为一种手法，帮助作者塑造迷人的音画，或者造成充满兴奋、激昂或者迫不及待的“情绪”。当然，从以上所述可以清楚地看到，运用打击乐器必须非常谨慎，善于鉴别和有所节制。打击乐器的各种不同的音响，很快地就会使听者感到厌倦，因此作者应该随时记住自己所采用的打击乐器达到了什么效果。只有定音鼓一种乐器可以相当优先地加以采用，但是定音鼓的音响也可能因使用过多而化为乌有。

定音鼓 “古典管弦乐队”所采用的第一种打击乐器是定音鼓，或者象古时候人们所说的，叫做罐鼓。定音鼓产生的历史可以溯自远古，也就是当原始人第一次发现张在用整木块凿出的切面上晒得很干的皮的性能的时候。那时候，砍下的这样一段树干是过于粗大、笨重和不便的，很自然地，人们就用更为轻便的木箱、粘土瓦罐、最后还用青铜或铜器锻成的半球以取代它。不难承认，这条发展道路不止延续一个世纪的时间，但是“鼓的观念”本身则毫无例外地成为所有带有鼓膜的打击乐器的基础。我们可以这样设想而不大可能会产生误解，那就是说，犹太人、埃及人、亚述-巴

比伦人、帕提亚人、波斯人，以及地中海东方其他许多民族，都采用制成各种形状和大小的罐鼓。换句话说，这种或者那种样式的定音鼓，古代各民族早已知名。定音鼓传入欧洲也非常之早，而且看来当时经常侵袭伊比利安半岛的萨拉森人对此不是沒有作用的。无论如何，在中世纪时期，最简单的定音鼓已经普遍通用。

自远古以来，罐鼓同样也为所有斯拉夫民族所知悉，他们大概也在同一方面采用这种罐鼓。不但如此，可以毫不夸大地说，一般说来，任何民族在它们的日常生活中无不用到罐鼓，这种乐器由木箍、金属环、或者是半桶形或空心滚筒形的容器制成，在它上端的切面蒙有一层皮，人们就用一对小棒在它上面敲打，或者在缺少木棒时就用手指头和双手手掌敲击出有趣的节奏来。如果现在有人希望确切知道，罐鼓的最早的发明者到底是谁，那么同样可以毫无例外地列举出所有的古代民族，而作为最早的发明者，有人认为是阿拉伯人，有人认为是犹太人，还有人认为是印度斯坦的民族，斯基福人，秘鲁人，最后，还有人认为是非洲各个不同地区的黑人。总之，可以准确地说，罐鼓是属于人类所采用的最早的乐器之列，而且甚至在长笛、小号、里拉和罐鼓之中，可能正是这最后一种乐器占居最光荣和主要的地位。

古时候的罐鼓有两种样式。一种小而轻巧，另一种粗大而笨重。轻巧的罐鼓可以自由地拿在手里，通常用以表现和家人久别重逢时的欢乐。所以“打罐鼓”这句话就等于是说用罐鼓的声音以表现欢乐、愉快和狂喜的心情的意思，这种说法毫无疑义是由此而来的。古时候，少女们在她们的歌曲和舞曲中，用均匀敲击罐鼓的响声以自我鼓动，或者在急速剧烈的舞蹈进行中借以逗引自己的女伴们。在近东的各个不同的民族中保存下来的许多传说，

都证实了这一点。弗利季亚的妇女们在庆贺“众神之母”的节日中，用青铜罐鼓的声音来赞颂她们的女神，她们用小铜杵敲打鼓边，而在罐鼓上端张紧的皮面上则用手拍打。在《以色列人出埃及》❶中有着这样一段记述，当摩西带领犹太人过红海之后，以色列的妇女们为了表示她们的狂喜的心情，就在罐鼓声中跳起舞来。简言之，不难大量举出诸如此类的证据，但是是否需要深入叙述这类细节呢？更重要的是指出这么一点：轻巧的罐鼓并不是真正的“定音鼓”，它仅仅是在木箍的一端张上皮面而制成的一种鼓。现在所谓的“轻巧的罐鼓”，就是在构造上完全保持其古代样式的一切特点的最普通的铃鼓(tambour de basque)。

相反地，粗大的或者说“笨重的罐鼓”，却是现代所理解的“定音鼓”本身。这种罐鼓象圣经上的传说那样，是“为了发出极大的响声”而采用的。大家知道，在这传说中曾经说到，莎乐美为了想要模仿雷声轰隆，就在自己的马车后面拖着一些罐鼓，或者说在上端张有皮面的大型锅状鼓，让跟在马车后面行走的女奴隶用木棍在鼓面上用力敲打。这种敲打发出了那样大的响声，使得人民以为听到了“丘比特❷自己发出的雷响”。因此，应该承认，定音鼓在远古时代的存在之所以不可能被推翻，就是因为在许多古代文学作品中经常提到它。学者们正确地假设，古希腊人绝不避免采用打击乐器，而且他们借助这些打击乐器的音响对于鼓舞个别部族的战斗精神，或者使他们自己的宗教仪式显得更加隆重，而起到了很大作用。罗马人不许自己的军队为战斗的目的而使用打击乐器，与此同时，他们一点也不愿意对在这方面比他们先走一步的人

❶ 这是《圣经》中的一段故事——译注。

❷ 古罗马宗教中最高神——译注。

们低头，因此他们就把一些打击乐器广泛用在竞技和舞蹈之中。一世纪中叶和二世纪初的拉丁历史学家马可·尤斯提尼安·尤斯金为了证实这一点曾经说道："任何一个节日或者舞蹈，无不伴随着喇叭和罐鼓的声响"。根据以上所述可以明显地得出这样的结论：罐鼓最积极地参与古时候人们的生活，并获得当时人们颇大的重视。

综上所述可以看出，还在远古时代罐鼓就有两种样式，这两种样式的罐鼓可以用现代的概念叫做眞正的定音鼓及其简化的变种——铃鼓。还有另外两个变种——小鼓和大鼓，产生的时间要晚得多，大概是在中世纪初。定音鼓传入欧洲的时间非常早，根据狄奥多理❶大帝的谋士卡斯西奥多尔所证述，定音鼓在六世纪上半叶已经相当广泛地被采用。在十字军远征时期，定音鼓获得了更大的传播，参加远征的人们把它从伊斯兰教国家中运载出来。在伊斯兰教国家中这种定音鼓的阿拉伯-波斯名字叫做 naqqâra 和 naqârîe，很快地这名称欧化了，变成为"那克雷"——nacaires 或者象古法文的写法——naquaires。正是这种阿拉伯东方乐器经过了很多世纪之后，变成了眞正的"螺旋式定音鼓"。在那个时候，定音鼓的尺码还不大，演奏者很容易用手拿着走，而在行军时，则挂牢在演奏乐师的腰带上。但是自从人们力图大大地加强定音鼓的音响，从而把它的尺码加以扩大以来，人们就开始用皮带把这些定音鼓串连起来，并搭在骑兵部队的演奏乐师的马鞍上，如果遇到非战争时期，在比较顺利的条件下，则把它安放在马车上。

然而，与以上所述全然相反，某些学者认为现代定音鼓的历

❶ 狄奥多理是纪元 493—526 年时期的东哥特王。在狄奥多理时期，东哥特占领了意大利，493 年在意大利境内建立了东哥特王国。——译注

史，只能从大型定音鼓由西亚细亚国家运入欧洲时算起，而且认为小型的一种罐鼓从十三世纪开始在欧洲就已经有了。联系到这一点，他们还叙述了一个完全确实可信的例证：事情发生在1457年，当时匈牙利国王拉吉斯拉夫五世波斯图木斯派遣使臣前往法国，向国王查理第七的女儿玛德莲娜公主求婚，为了显得排场阔绰，这些使臣还随带了很多携带定音鼓的定音鼓演奏者。神父贝尼吉克特也补充描述过这一事件，他说"以前从来没有看到过这种象大锅一样大的鼓，这些大鼓是用马队运来的"。从这句话可以相当清楚地推断出，这种大型定音鼓在十五世纪中叶以前西欧还不知道，虽然这种乐器在斯拉夫国家和与它毗邻的大陆东部的某些国家中已经有了。只是大约在1500年，定音鼓才传入德国，并在那里永远定居下来，很快地几乎变成真正的民间乐器。谢巴斯提安·维尔顿在谈到这种乐器时写道：定音鼓的名称"现在在我们这里"是指统治者的宫廷所采用的铜制大军鼓。"这是一种发出轰隆响声的巨型大桶，它会使正直的老头、老太婆、病人、身体衰弱的、以及献身为至尊无上的神明服役而在修道院里研究、诵读和祷告的人们感到不安，我想，而且我也相信，是魔鬼自己想出的主意并把它制造出来的"。在当时西欧的日常生活中，定音鼓被公认只是属于名门望族所有的，而在军队中，它是与喇叭形影不离的伴侣。与此相适应的是：定音鼓手也被包括在最"高贵的等级"之内，并被授以与号手同等的权利。早在1683年间，苏格兰军官塞尔·詹姆士·泰纳就曾断言："德国人、丹麦人和瑞典人不允许任何低于男爵爵位的私人拥有定音鼓，但在打仗时从敌人手里抢来的除外"。定音鼓被看成富有和高贵的"标志"，同时也表明了它的主人的相当浪费。不但如此，约在十六世纪中叶，当一个以傲慢闻名的德国大使

封-多那男爵到达法国时，他那装模作样的排场使法国人那样恼怒，以致德·吉斯大公爵下令“为了进一步贬抑”这位故意讲究排场的男爵而把他的定音鼓打个粉碎。

总之，当时著名的号手和学者约翰-艾伦斯特·阿尔登堡说道：“古时候的罐鼓是在一种筐子或者在木箍或金属箍上端张紧皮面制成的，表演的时候用小鼓棒在这皮面上敲打”。后来，大概仍在古代，罐鼓的筐子改用半球形，这种样式在米卡埃尔·普列托利乌斯、贝尔·默森和爵凡尼-巴蒂斯塔·马蒂尼（音乐史上更常称他为马蒂尼神父——Padre Martini）等人的最早的记述中都可以看到。现代的定音鼓是一个铜质锅形半球，上端切面张着精制的皮。这鼓皮顺着鼓身周围紧紧地固定在大小相符的圆箍上，圆箍本身同一些螺旋有联带关系，这些螺旋可以把鼓皮旋紧，或者把它放松。定音鼓只能发出一个音，但是借助那些螺旋，可以在五度音程的范围之内把它改调音高。在管弦乐队中，现在通常采用三个或者四个定音鼓，其中有一个叫做“大定音鼓”，拥有位于大字组 F 音到小字组 c 音之间这一低方五度音程中的那些音级。另两个叫做“中定音鼓”，通常调在比大定音鼓高三度音的 F 音到 E 音这一五度音程的范围之内。最后，第四个或者第三个定音鼓叫做“小定音鼓”，它所拥有的音级位于大字组的 B♭ 音到小字组的 f 音之间。在管弦乐队中，通常每一个定音鼓都可以采用一些补充音级、即高于和低于普通调音范围的一个或者两个半音音级。但是实际上这只是它的音域的极端音级。这样一来，把大定音鼓“提高”到更高的音级，或者把小定音鼓“放低”到更低的音级，是一点也沒有意义的。然而把大定音鼓调到更低的音级和把小定音鼓调到更高的音级，却是有益处的。不过，这同中定音鼓沒有关系，它总是根

据需要而在任一方面改调音高。

一般地说，在古典音乐中只用两个定音鼓，调为所属的调的主音和属音。后来，这种调音法改用别的音程关系，再后来，就开始采用三个、四个，甚至五个定音鼓。现代的工厂把定音鼓完善到这种程度，使得演奏者可以利用杠杆，或者利用可以即时发生作用的脚踏板把它改调音高。定音鼓的性能由于这种完善的程度而大加扩展，作曲家只好细心观察他们所要求的音的转换，以免在创作激情中陷入窘境和使演奏者无法演奏。定音鼓用两支头上包得软软的鼓棒敲打，定音鼓的使用是如此之广泛，以致于在这种简单的叙述中是完全不可能把它所能起的作用的范围讲说清楚的。然而，应该提到两个例证。其中一个出自贝多芬的手笔，他是当时乐器的管弦乐性能的天才革新者；另一个例子则是柏辽兹写的，柏辽兹是一位大胆的幻想家，他对管弦乐队乐器提出的要求几乎是不可能做到的，而他总是获得了极好的音响效果。第一个例子是两个定音鼓按八度调音，这在《第九交响曲》的谐谑曲乐章(Scherzo)中可以看到，而第二个例子是同时采用调成"谐和音"的四个定音鼓，这在《幻想交响曲》中经作者标名为"田野景色"的那一乐章中可以看到。在定音鼓存在的很多世纪以来，它大概只有一次作为音乐会乐器而被用于亚历山大·车列普宁为定音鼓和管弦乐队而写的《小奏鸣曲》中。起初这部带有钢琴伴奏的作品在1939年出现，1940年已在巴黎演奏过。过了十四年之后，在1954年，作者写出了第二个版本，它保持了同样的名称，但已带有管弦乐队伴奏，曾在亚利桑那州的迪克松城演出过。

三角铁 三角铁出现在"大歌剧"中要比其他打击乐器都来得早，它被用以参加演奏"粗野的音乐"，而在稍晚一些时候，可能是

与三角铁同时，带钹的大鼓也被用以表现所谓“土耳其的音乐”。为什么十八世纪的欧洲音乐家只用这类铿铿锵锵、噼噼啪啪和别的所有噪音来演奏这种“音乐”，这完全还是个谜。但是不管怎样，古典作曲家从不放弃把这些乐器的谐和结合用于“东方特性”的音乐中的乐趣。格鲁克、莫扎特、贝多芬和威柏在这方面都留下了出色的范例。

但是现在，再用眞正三言两语来谈谈刚才提到的那些乐器的构造。历史上对现代管弦乐队这一件出色的乐器三角铁幷沒有什么有趣的记述。有一种不很明确的推测，说三角铁既不是亚洲的，而且也不是非洲的，而是源出自欧洲的乐器，这种推测幷非沒有根据。在十五世纪，当三角铁第一次出现时，它还不是眞正“三角形”的，如果根据保存下来的意大利和英国画家的描绘而判断，它具有梯形琴的样式，很象中世纪的马镫的形状。同这一点相符合的情况是：那时候它的某些名称本身有时候也说明了它是“三角形”的，这不难从古法文 trepie 一词中推断出来，有时候则指明它是“马镫形”的，这从意大利文 staffa 一词和古德文 Stegereif 一词中都可以明显地看出。“三角铁”(triangle)一词最初是在 1389 年的一份符腾堡❶财产清单上看到，但是除了以上所提到的那些名称之外，有时候甚至在象培尔·默森在他的一些学术著作中那样谨慎而缜密地采用的那一个令人产生误解的名称——Cymbale，也是暗指这一乐器。很难完全确凿无疑地说明，这种古老的马镫形的或者梯形的“三角铁”是在什么时候才具有等腰三角形的形状，但是有把握确定在 1600 年以前不久，已经有了三种三角铁，而在

❶ 德国西南部的一个州名。——译注

此之后则有五种。三角铁用入交响乐队不早于1775年，而在这一年间，它第一次用于格列特里的歌剧《假魔术》(La fausse Magie)中，但是它在军乐队中定居下来却要早得多。无论如何可以肯定，在革命前的俄罗斯，三角铁已经用于伊丽莎白·彼得洛芙娜的军队中，而且就俄罗斯为三角铁所取的一个奇怪的、实际上毫无根据的外号马衔看来，应该认为，它已经牢固地成为当时军队生活中的惯用品。在现代的条件下，三角铁乃是一根弯曲成不连接的等腰三角形的钢条。通常三角铁系在一根粗弦或者窄皮带上，这样就可以一点也不妨碍它继续发生振动。三角铁用一根细金属棒敲打，它发出"清脆的颤音"。三角铁在管弦乐队中的作用，是用以强调音乐的节奏型，或者在适当的场合以其银铃般光辉焕发的颤音支持管弦乐队的个别组合。三角铁同样可以很好地同管弦乐队的任何一组乐器相结合，而且它总是使得总的管弦乐音响变得"清新"起来，并使它增添了很多魅力、典雅和美。

大鼓　大鼓属于"皮膜"乐器一族，早在古罗马时期就已经是流浪音乐家的常伴。相反地，在东方各民族中，大鼓经常用于宗教仪式中，而在稍晚一些时候，例如在印度和中亚细亚，大鼓成为统治者的所有物，在所有足以显示统治者的威力的场合中，都可以听到大鼓，或者更确切地说是"东方"大鼓的声音。在古代皇帝统治的中国，这种大鼓具有大桶一样的形状，悬挂在木头杠子上或者安置在同人一样高的特制的架子上。在特别重要的场合或者"当人们上衙门喊冤"的时候才打大鼓。在暹罗，这同样一种大鼓更宽更矮，一般都有华美的装饰，它的名字叫做 klong-yai。在中世纪的欧洲，大鼓的传播是非常容易看得出来的。它很快地就传入军队中，起初它在军队中被用以作为一种信号乐器。在俄罗斯，大鼓从十

六世纪初就已有了，那时候它被称为警鼓或者土耳其大鼓。但是一般认为大鼓得到特别广泛传播的地方毕竟是在土耳其，它是旧土耳其帝国近卫军的不可缺少的附属品，因此也是所谓"土耳其音乐"的不可缺的一件乐器。很难说土耳其帝国近卫军是在什么时候拥有这样一种由"吹吹打打"的乐器组成的"音乐"，但是可以假设这绝不是在1330年组成"新型军队"的最早一段时期产生的，而最可能是在伟大的苏里曼活动时的土耳其最强盛的时代，或者说大约是从机敏的巴亚塞德的时代开始的"土耳其近卫军自由民"的极度猖獗的时候。但是无论如何，正如以上已经说过的，所有这些在欧洲吵闹、咆哮和喧嚣的东西都开始被称为"土耳其音乐"，虽然实际上并不完全是这样。根据一位在十八世纪到过奥斯曼帝国从而有机会就近观察土耳其帝国近卫军音乐的伯爵路易德日-费尔南多·马尔西里的话说，——"所有的乐器，除了其中一件以外，大多是为了仪式的富丽堂皇而使用的，较少用以激发人心"，而"所有这些乐器的各种不同的音响，如果不把上面提到的那些特大的大鼓打得和缓一些，听来是剧烈的。但是当所有这些乐器合在一道演奏的时候，音乐会的空气是相当热烈的"。交响乐队所采用的现代大鼓，具有相当宽大的木箍，它的一面张紧精制的皮。这种大鼓的直径极大，因此可以用它那巨大有力的音响以模仿海浪的汹涌澎湃或者大炮的隆隆声。大鼓用头上包有毡呢的沉重的木槌敲击。在军乐队中采用的双面大鼓，通常不用于交响音乐中。

钹 钹是用复杂的合金相当奥妙地锻制成功的一种尺寸相当大的铜盘。通常真正的土耳其钹最为驰名，但是现代欧洲的工厂已经学会模仿当地的技艺，所以现在已有不少出色的仿造品出现。钹的声音是通过用一面钹斜打另一面钹的方法，或者用各种不同

的鼓槌敲击悬挂的一面钹的方法而发出的。根据已经形成定见的说法，一般认为钹源出自土耳其，它随着“土耳其帝国近卫军的音乐”而传入欧洲。并非完全如此。根据古埃拉多斯时代的希腊人的传说，钹的声音可以使恶神失去他们的神奇的魔力，后来在为纪念死去的虔诚正直的人们而举行追荐葬仪时就敲起钹来。在罗马，在庆祝冥王之妻卜赛芳的节日中也要敲钹，我们知道，这节日的特点是十分阴沉，甚至于是严峻的。简言之，钹在古代世界中就已为人所熟知，但是东方则更为熟悉。中国、暹罗和日本自从远古以来就已用到钹，甚至有一种在缅甸和越南流传的钹，叫做凯铙钹(кáи нào-бат)，这使我们有不多几分理由看出它同不久以前才正名为大鼓的一种古俄罗斯警鼓(набат)的直接连系。有趣的是在这里指明这么一点：古犹太人的钹共分三种。第一种是青铜制造的钹，直到今天仍为东方国家所采用，它的名称叫做美察塔伊。发噪音的大号钹，过去曾被采用，现今同样仍被采用，名字叫察察尔。在古犹太人的观念中这是一种“发音响亮的乐器”，或者叫“铙钹”。最后，第三种钹音响铿锵，是小型的一种。这种钹固定在女舞蹈者的手指头上，使用的方法同有个时期在庞培城的做法一样。这种钹的名称叫做沙里什，直译过来就是“三角形的乐器”或者三角铁的意思。十分可能，所有这些不同种类的钹，或者一般说来“打击”乐器，也就是噪音乐器，并不是在局部地区产生出来的。这些乐器可能是从叙利亚传入巴勒斯坦，而只是在犹太才以上述三种名称而获得更大的传播。然而，一般认为源出自土耳其的名为吉尔的一种钹，乃是“土耳其帝国近卫军音乐”的不可分割的一个部分。归根结底，钹这种乐器起着同样一种作用，而且基本上用于同样一个目的，即发出强烈、尖锐和响亮的敲击声……钹在西欧一直到十

五世纪才开始闻名，但是后来它又给遗忘了，只是在十七世纪，在爆发起同奥斯曼人的战争时才重又出现，而且直到现在从不离开大交响乐队，也不脱离歌剧、戏剧和舞剧乐队。波兰作曲家米哈尔-克列奥法斯·奥金斯基在自己的歌剧《杰里斯和沃尔库尔》或称《波拿巴在开罗》("Zelis et valcour"或"Bonaparte au Caire")的《亚洲序曲》(Ouverture Asiatique)中有一回采用钹的土耳其名称的法文译音——吉尔(zyle)，这分总谱手稿保藏在克拉科夫的耶格隆图书馆中。

带钹的大鼓　所有这些乐器，特别是带钹的大鼓，俱各有其用于管弦乐队的各种不同"阶段"。当"大歌剧"以其演出之辉煌、豪华和壮丽而吸引观众的那一个时候，从斯朋蒂尼开始的音乐家也把所有这些乐器引入绝非以"东方色彩"作为装饰的音乐中去。从这时候开始，钹和大鼓就用于"凯旋的行列"，而且不分青红皂白地作用于直到"爱情的二重唱"的任何音乐中。然而，很快地这种情况就成为一种有力的口实，使人们借以坚决反对大鼓和钹如此肆无忌惮地闯进抒情内容的音乐，最后并使曾经是"土耳其音乐"的所有这些参加者，抑制住它们各自的热情，只是在乐队直接需要时才在管弦乐队中露面。在现代的音乐中，实际上已经没有一部作品不用这些乐器。因此，只要从大家所熟悉的作品中举出一些例子，就足够说明问题了。三角铁在格林卡的《幻想圆舞曲》和李斯特的《第一钢琴协奏曲》中的运用，以及"老式"带钹的大鼓在格里格为《培尔·金特》所写的音乐中的《在山魔的宫中》中的运用，都极其成功。

小鼓　小鼓或者军鼓，正如它的名字所表明的那样，在军乐中最为流行。小鼓的鼓身不是用很优质的金属制成的，两面都用皮

蒙上。在低的一面的鼓皮底下还装有若干弦线或者金属螺旋线圈，为的是使小鼓的音响变得足够尖锐、甚至于凜烈。小鼓用两根木槌敲打，在管弦乐队中通常用来作为节奏花样方面的支撑。有的时候，人们也采用“小鼓的滚奏”，一般说来这是这件乐器最富于表征的奏法。

军鼓正是由于具有这样一种“噼啪”响声，才为它自己在非军乐中也找到了广阔的活动地盘。为了完全无可辩驳地证实这一点，只须举出里姆斯基-科萨科夫的《舍赫拉查德》第三乐章美妙的中段就已够了。拉威尔运用小鼓的尖锐的、有点枯燥的节奏型，构筑出自己的《包列罗》的整首乐曲来。这同样一种手法也被肖斯塔科维奇用在他的《第七交响曲》第一乐章中，也就是用在他认为需要在音响中强调他的创作构思的独特的特性的地方。但是充满着真正的典雅和美的一个最迷人的例子，在比捷的《卡门》中可以看到，在这里，小鼓的尖锐的、有点“干巴巴的嗶剝响声”，伴随着《霍塞之歌》的富有表情的大管独奏，这一歌调被作者用来作为歌剧第二幕的美妙的《间奏曲》的主要主题。

小鼓是在什么时候产生的，它的历史又是怎样的？倘若现在需要来回答这样一个问题，我看未必有人能够多少准确易解地叙述出这一点。要透彻研究小鼓产生的历史是不可能的。到处所熟知的小鼓有着最为多种多样的式样，而且自古以来全世界所有民族都采用它。但是在鼓皮底下系着弦线或者金属螺旋线圈并装有用以松弛弦线的美国式小机件的经过改善的现代小鼓却是比较近些时候的发明。因此，谈谈小鼓的新名称及其音响色彩，却要重要得多。近几十年来形成的看法，认为把小鼓叫做军鼓是有失观瞻或者有所不便的，但是为什么却不知道。小鼓的法文名称 caisse claire

就是由此而来的，而且已经非常普遍地通用于管弦乐队中。斯特拉文斯基大概比其他作者更早采用这个名称，他带头采用一些特殊的名词而为小鼓下准确的定义。这样，就产生了 Caisse claire sans timbre 和少用得多的avec timbre 这样一些概念。这后一个概念实际上并没有什么意义，因为小鼓——caisse claire 的音响总是清晰、尖锐和明快的。sans timbre 一词是指采用松弛弦线或者“弱声”,即“不用弦线”的小鼓的意思。在这种情况之下,小鼓的音响开始变得非常瘖哑和干瘪，而这种样式的小鼓时常用以演奏不要求多大尖锐的节奏型。演奏家按各种不同方式使用的弱音器，可以造成完全不同的“音质”。弱音器的最合适的使用方式通常归结为放松弦线(caisse claire sans timbre)。在里姆斯基-科萨科夫的《舍赫拉查德》中通常指出的一段或者巴拉基列夫的《塔玛拉》的当中一段，都用这种方法演奏。真正的弱音器，可以把小鼓的音响变成带有某种恶兆的和极其阴暗的色彩，这是用一块细毛织物蒙在小鼓上端鼓皮表面而做成的。在这种情况下,小鼓惯有的噼啪响声应当是保存下来的，但是它的音响由于毛织品的关系抑低了敲击的尖锐程度而造成了异样的和极其深刻的印象。这种演奏法在乐谱上多半用“蒙住小鼓”(voilé或coperto) 一词加以标明,在强奏或者最强奏时，若干个这样的小鼓的音响，可以造成极为强烈的和完全无法抵抗的动人印象。相反地，在弱奏或者最弱奏时，voilé 的方法却完全失去它那威胁性的尖锐程度，变成惊人的轻快和神速，十分适合用于某种东方的行进或舞蹈中。但是既然“邪道”易传,所以意大利人也就跟着法文的词源学的脚步走了。古老的名称“tamburo militare”开始为 cassa chiara 或 tamburo chiaro 所代替。松弛弦线或者蒙上鼓皮的小鼓时常叫做 tamburo

scordato 或者 tamburo vecchio——即老式弱音小鼓的意思。

钟琴 钟琴和木琴进入管弦乐队的时间还要晚一些。“键盘式”钟琴或者说“库兰特”在亨德尔和莫扎特的作品中已经可以看到，而“槌击式”钟琴在从梅亚贝尔开始的所有随后的作曲家中都可以看到。现代钟琴的音域从乐谱上小字一组的 c 音向上延伸到满两个八度为止。钟琴的实际音响高一个八度，绝不是象迄今人们所错误地想象的那样——高两个八度。钟琴的音响以其诗意、明朗和柔和的丁当响亮而令人迷恋。它总是留给人们极好的印象，而且几乎经常引起最愉快的回忆。但是正是因为这样，钟琴应该用得极其审慎和有节制。柴科夫斯基有一次把钟琴用在《天鹅湖》的“杯舞”之中，而列奥·德立勃则把钟琴用在他自己的一首著名的拉克美咏叹调中，从此之后这首曲子就叫做“带有钟琴的咏叹调”。瓦格纳运用钟琴的卓越范例，在《西格弗里》和《女武神》中可以看到。前者用在戏剧中取名为“树林的簌簌声”的那一段，后者用于歌剧结尾以“火之咒语”闻名的一段。在最近代的作曲家中，普罗科菲耶夫极为成功地把钟琴用在歌剧《对三个橘子的爱情》中，而且借助这钟琴，作者得以创造出惊人地神秘和诗意的感觉。在歌剧中这一小片段叫做《谐谑曲》。

钟琴这一变种同具有“钟”或者“成串小铃”的式样的管弦乐无关，钟琴产生的历史可以溯自当一般管钟和更狭义的钟琴之间还没有什么不同的那样一个遥远的时代。毫无疑义，还在远古就知道有“钟这件事情”。犹太人、埃及人和罗马人都熟悉它。埃及人把大钟或者小钟用于奥西里斯神的节日仪式之中，而罗马人则把一种叫做 Tintinnabulum 的小手铃不但用来呼叫奴隶和家庭中的仆役，而且也用于很多别的目的：例如用以作为战斗的信号，召集

民众参赴普通集会和祭祀聚会，最后，还用以装饰胜利者凯旋归来时乘坐的车辆。在古罗马，钟声也用以作为在尘污的街道上洒水以消却中午的炎热的一种信号。最早有关钟的记载，在希腊地理学家斯特拉翁和希腊历史学家波里比阿的著作中可以看到，不久之后，约瑟夫·弗拉维伊在他自己的《犹太古玩》中非常详细地描述过它。著名俄罗斯历史学家贝里亚耶夫推断在远古就已闻名的铃鼓，不但分布在近东各国，它的传播甚至还要远得多。有理由设想，中国和日本的某些钟，其出现时间之早大概并不下于罗马、希腊和埃及的钟。在尼尼微的王宫发现的而且一直保存到现在的最最古老的一口钟，是亚述王萨尔玛那萨尔二世时期的钟。根据在某一个时候相当闻名的教育家和作家符·伊·克拉斯索夫斯基所证实，在庞培废墟的墨丘利街曾经发现青铜制造的钟。钟琴的发展和用于管弦乐队中的后来的全部历史多少已经有所知悉，因此在这里就可以不必再去提它。

木琴　相反地，从古代黑人的马林巴木琴演变过来的木琴，在管弦乐队中出现的时间看来不早于 1874 年，即圣-桑斯把它用在他自己的交响诗《死神之舞》的时候。过了二十六年之后，里姆斯基-科萨科夫只有一次把木琴用在歌剧《萨旦王的故事》第三幕前奏曲——交响画《三奇事》中，这段音乐在这一场的结尾当松鼠出现时又可以听到。现在，木琴变成露天舞台表演艺术家所最喜爱的一种乐器，他们把木琴演奏技术提高到眞正技巧性的程度。在管弦乐队中通常并不采用如此发展的木琴声部，因为与其说这种乐器能够充分表现，倒不如说它易于令人听而生厌。在格里爱尔的舞剧《红花》的相当难的桃花变奏曲中，木琴用得非常成功。现代的木琴拥有位于小字一组的 c 音和小字四组的 c 音之间的

三个完整的含有变化音的八度。木琴用两只象"山羊脚"一样的小木棒敲击。

如果认为木琴在远古产生于东南亚、非洲和南美洲各民族中的这一说法是确切可信的话，那么同样确实可信的是，它在欧洲出现是在不久以前的事情。一般认为木琴传入欧洲不早于十五世纪，而且最初是作为一种眞正的民间乐器而遍传于它的东南部。捷克盲管风琴家阿诺尔德·什里克(他的外号叫"老"什里克，以别于他的儿子"小"什里克)，在他专为管风琴制造师和管风琴演奏家而写的书上第一次提到木琴这种乐器。在1511年出版的这部作品中，说木琴是一种"木质打击乐器"。然而，它的构造从未达到完善的乐器的水平，它处于自身发展的低级阶段，总是为流浪音乐家所采用，他们绝不要求这种木琴能够得到完善。

大约在1830年，出生于莫吉廖夫省的一位当时闻名的洋琴演奏名家米海伊尔-约瑟夫·库西科夫把木琴眞正地加以完善，他带着自己的新木琴跑遍全欧。在基辅，他使帕加尼尼的备受赞誉的对手——波兰小提琴演奏能手卡洛尔-尤塞夫·里宾斯基大喜若狂，而在敖德萨，沃隆佐夫伯爵成为他的庇护者，由于沃隆佐夫的协助和著名的诗人和政治家阿尔封斯·拉马丁的建议，库西科夫开始在欧洲进行音乐会演奏旅行。他到处进行演奏，到处获得听众的赞赏，在1836年遇见到他的斐里克斯·门德尔松-巴托尔第曾经这样写道："他用不多一些摆在干草上的长方条形的东西和用以敲击的另些小棒，演奏出只有最完善的乐器才可能奏出的东西。从这种材料甚至还可以获得比任何东西都更象帕帕杰诺的笛子的那种不大的声音，我不理解这怎么可能"。在库西科夫的所有这些活动之后，木琴也只是在花园乐队和娱乐乐队中立定脚根，并沒有

在交响乐队中争得自己的地盘，它能进入交响乐队是在更后来的事情。以创作优秀的舞曲而被称为“北方的施特劳斯”的丹麦作曲家汉斯-赫里斯济安·柳姆彪，最早把木琴用在他自己的《幻梦》之中。

钢管琴 在二十世纪最初三十年间，根据木琴的式样制成了钢管琴。所不同者只是在于：木琴上的木块在钢管琴上都代之以金属管。钢管琴的演奏和木琴完全相同，但是它的音域只限于两个八度之中——从小字组的 e 音到小字三组的 e 音。在交响乐队中钢管琴还很少用到，虽然它的音响极美，象水晶的有点暗淡的丁当响声。哈恰图良在他的舞剧《加亚涅》的一首舞曲中，钢管琴用得非常成功。

铃鼓 象铃鼓和响板这样一些乐器，通常是用于舞蹈音乐或者具有“民族色彩”的音乐中。这些乐器的构造是尽人皆知的。铃鼓是一个不怎么宽的木箍和在其上端切面张紧一面精制的薄皮做成的。在木箍上凿开一些洞孔，装有发丁当声的金属小饰物和小铃铛，在轻轻碰触铃鼓时就会发出响声来。在现代条件下铃鼓有一系列独特的演奏法，可以在相当程度上影响铃鼓在管弦乐队中的音响特性。近东的铃鼓同欧洲的铃鼓相似，时常叫做 deff 或者 tabaka，而在远东则叫做八角鼓或者八番鼓，一般说来这几乎是同样一种东西。

响板 响板属于西班牙的民间乐器，它乃是适合于用丝带固定在表演者掌心的两扇贝壳形的东西。响板一般用黑木制成，两扇互击时可以发出极其令人喜悦的、富于特性的、干枯而尖锐的和咔咔响的声音。响板产生的历史不得而知。有些人认为响板是摩尔人所使用的，他们在征服西班牙时是那样地俘获了西班牙人的

心，致使西班牙人接受了这种“野蛮人的赠礼”，而且自此之后认为甚至在他们自己本来的民间舞蹈中也不能不用这种乐器。另一些人认为响板是伟大的航海家哥伦布在1492年发现“新大陆”之后回归祖国时带回来的。最后，还有一些人断说在罗马帝国时期，安达卢西亚的女舞蹈者就已经使用过响板。总之，在这个问题上意见是不一致的，虽然大家都知道，大概全世界所有的民族在不同的时期全都采用过样式大相径庭的石质和木质响板，而西班牙女舞蹈者毕竟还是使用这种乐器的优秀能手。在管弦乐队中所采用的是响板的简化变种，因为任何一位非西班牙人和非意大利人出身的音乐演奏家，一般都不会掌握这一出色的乐器的复杂技术。在交响音乐、歌剧和舞剧音乐中，响板多半是“西班牙音乐”的不可分割的一个组成部分，而铃鼓却可以用在其他任何音乐中，这个“热闹”的和“充满热情”的乐器一加入演奏，就会带来偌大的活力和愉快。为了不从很远的地方去援引例证，这里就有这方面的一些例子。这些乐器很出色地用在柴科夫斯基、德立勃和格拉祖诺夫的舞剧的西班牙舞曲和茨冈舞曲中以及其他作曲家的许多交响音乐作品中。在里姆斯基-科萨科夫的«西班牙随想曲»中，这些乐器的音响特别华美。

罐鼓、达伊拉鼓、萨巴伊响棒、那卡拉双鼓　至于罐鼓（диплипито，格鲁吉亚乐器）、达伊拉鼓（дайра，格鲁吉亚乐器）、萨巴伊响棒和那卡拉双鼓等东方打击乐器，只有俄罗斯作曲家伊波里托夫-伊凡诺夫、瓦西连科、格里爱尔和某些更年青的作曲家、例如阿历克赛·科兹罗夫斯基等人用到过，科兹罗夫斯基极为成功地把那加拉双鼓用在他自己的歌剧«乌鲁格-别克»中。在格里爱尔为乌兹别克戏剧«尤尔沙拉»而写的音乐中，可以看到萨巴伊棒，而在伊

波里托夫-伊凡诺夫的一部以《伊伯利亚》闻名的第二组曲《高加索素描》中，可以看到罐鼓和达伊拉鼓。罐鼓——这些属于"高加索"或者"亚细亚"的小定音鼓——在瓦西连科的舞剧《美丽的约瑟夫》中运用得特别成功。

只是在本世纪最初三十年间才在管弦乐队中出现的最新的打击乐器，例如簧音板(flexaton)、木音盒（wood-blox)、排钟、响葫芦和其他某些乐器，主要用于爵士音乐中，在这种音乐中，一般音响之尖锐达到了入微的极限。然而，在完全不受爵士音乐所限制的戏剧音乐和交响音乐中，也已经时常可以看到采用这些乐器的情形。

颤音琴、馬林巴木琴 象颤音琴(Vibraphone)和马林巴木琴这样一些属于"打击乐器王国"中的新货色，是在老式的钟琴和木琴的全然不同的基础上经过复杂的完善过程而产生的。颤音琴的每一个金属片都附有金属的共鸣管，在这共鸣管內部装设极微型的电风扇，而马林巴木琴的每一个木块只有圆柱形共鸣孔，沒有任何风扇。由于这种构造的关系，很自然地这些乐器就不能采用技巧性的技术方法，然而它却获得了悦耳和持续的音响。在交响音乐中这些乐器还很少见，而且实际上难得用到。

从金属的马林巴木琴上获得颤动的声音，最初是在1916年一位年青的长号演奏家和大提琴演奏家赫尔曼-爱弥尔·温特霍夫想到的。而在1921年间，温特霍夫已经制出了第一架"完善的"这种乐器，取名为颤音琴。过了两年之后，世界闻名的打击乐器厂主尤里西斯-格兰特·里迪对这位青年发明家发生了兴趣。温特霍夫继续自己的试验，而且很快地就制成了这种叫做颤音琴的奇妙的乐器，于是，美国和欧洲所有打击乐器厂都立即竞相制造这种乐

器，但是温特霍夫的首先发明和他所做出的功绩绝不因此而失色。管弦乐队拥有现代化的完善的马林巴木琴，应该归功于约翰-卡尔霍恩·吉根，他起先是一位单簧管演奏家，后来成为木琴演奏家，吉根不但把木琴的长方形木块移到木头基架，用毡呢替代干草，而且在每一长方形木块底下分别装设共鸣器。新出现的这种乐器现在时常叫做林巴木琴，借以强调它同木琴的关系，而且可以有别于马林巴木琴，某些美国学者，例如阿杜尔-爱德华·约翰斯顿等，认为在这乐器上装有金属薄片，这根本是不符事实的。

鑼 现在只需要再稍微谈谈某些更加少用的乐器。锣的音响在现代管弦乐队中给人一种特殊的印象。无论如何，在艺术上同极度紧张有所联系的一切场合，通常都可以听到锣声。但是，一般说来，锣的使用应该极其小心谨慎。柴科夫斯基在《第六交响曲》中只打过一下锣，而在整出舞剧《睡美人》中只打过两下或者三下。里姆斯基-科萨科夫在《舍赫拉查达》中和鲍罗丁在《伊戈尔王》序幕中，都十分满足于只打一下。但是用锣的最饶有兴味的情形，是在拉赫玛尼诺夫的《第一交响曲》中，这部作品有五十年的时间被认为已经丢失。

大家知道，锣(tam-tam 或者 gong)是一种大尺码的金属盘，用一种软质大槌敲击，gong 和 tam-tam 的不同之处，只是在于尺码方面。在西方，这两种打击乐器都叫做 gong。tam-tam 和 gong 在声音方面的差别是相当显著的。tam-tam 拥有一种令人生畏地低沉、浑厚和久久不易减弱的声音，而 gong 的声音通常相当之高，完全没有 tam-tam 的声音所具有的那种戏剧性的美。gong 的声音往往有着严格规定的高度，这是 tam-tam 从所未有和不应该具有的。要不是这样的话，tam-tam 就会失去它的全部艺术

价值。

国外所有一切文献资料毫无例外地确信 tam-tam 一词决不是指的中国的 gong，而且也不被用来作为中国的 gong 的名称。根据这个理由，最精通乐器的产生和发展历史问题的库尔特·扎克斯断言，采用“tam-tam”的名称是不正确的，而用“gong-gong”也没有什么好处，因为这个叠音词在马来语言中含义极多。但是，在另一个地方他又说，在欧洲的管弦乐队中，人们把没有固定音高的 gong 这种乐器叫做“tam-tam”。这样一来就说明了这同样一种乐器至少存在有两个或者若干个变种。柏辽兹基本上承认 tam-tam 和 gong 是同样一种乐器，他说：锣“只是用在葬礼的音乐和极其悲惨的戏剧性场合中。在强奏时它的振动同铜管乐器小号和长号的尖刺的音响相结合，会迫使人们不寒而慄。在最弱奏时，它几乎同样是毫不掩饰的，它的阴暗的轰鸣同样令人感到恐怖”。格瓦尔特以及维多尔都完全同意对锣的艺术表现性能所下的这一出色定义，他们一般说来并不以“tam-tam”一词以取代 gong。关于这一点，德国、意大利和英国的其他某些学者也是这样说的，然而他们指出 tam-tam 是源出于印度、中国、甚至于日本的一种乐器。

总之，如果说中国人并没有采用 tam-tam 的说法，那么这里就完全适合这样假设，锣只是从非洲传入现代管弦乐队中去的。实际上，“黑非洲”有很多民族和部落几乎都把他们的各种样式的木鼓都叫做 tam-tam 或者 tom-tom，而且一点也不奇怪，这一个极其响亮而美妙的名称正也用到 gong 身上来了。无论如何，锣在法国革命时期就已有了，那时候一位天才的、但是现在已经被遗忘的作曲家达尼埃尔·什塔伊贝尔特在 1793 年第一次把 tam-tam 用在歌剧《罗密欧与朱丽叶》中。从这时候开始，tam-tam 牢牢

地在欧洲的管弦乐队中立定脚根，而且在现在它也未必会那样轻易把它自己的令人尊重的名称让位给 gong，虽然 gong 甚至也完全有理由恢复它自己的“法定”权利。

钟 至于说到排钟、炮和所有“特殊效用”的打击乐器，其中俄罗斯作曲家最常采用的是教堂的钟。在许多俄罗斯歌剧中，例如在《伊凡·苏萨宁》、《鲍里斯·戈杜诺夫》、《萨旦王的故事》和其他很多别的歌剧中，总有某些个别场面要求用到钟声。当然，钟声通常并不用于音乐会中，如果不是规定采用经过“简化”的、与教堂的钟毫无共同之点的管钟的话。然而，倘若音乐的构思本来就是要求用管钟演奏，那么它的音响却是十分令人满意和甚至是神态活现的，但就是同真正的“钟声”相去甚远。普罗科菲耶夫的《第二交响曲》正是用这种“管钟”作为开始的。西方作曲家特别广泛采用的这种“音乐会排钟”，在西欧叫做日本排钟，而在东欧，则叫做意大利排钟。这种排钟比如说在浦契尼的歌剧《托斯卡》中就可以看到。

最后，作为结尾只需要再用不多几句话谈谈完全用以作为独奏使用的打击乐器合奏。古典作曲家非常重视打击乐器，但是从未把它们提升到在管弦乐队中进行单独活动的程度。倘若有诸如此类的情形出现，那么这打击乐器的表演多半只限于一小节中的若干拍的时间，或者是以一种极其无足轻重的形式持续呈现。在俄罗斯音乐家中，里姆斯基-科萨科夫在《西班牙随想曲》中用一些打击乐器作为非常饱满而富于表情的音乐的前奏，但是打击乐器的独奏多半用于“戏剧音乐”或者舞剧音乐中当作者想要创造出特别强烈、异乎寻常或者“从所未有的感觉”的时候。普罗科菲耶夫在戏剧配乐《埃及之夜》中就是这样处理的。在这里，打击乐器的声音伴随着在克列奥巴特拉的父亲屋里的动乱场面，这一场作者曾

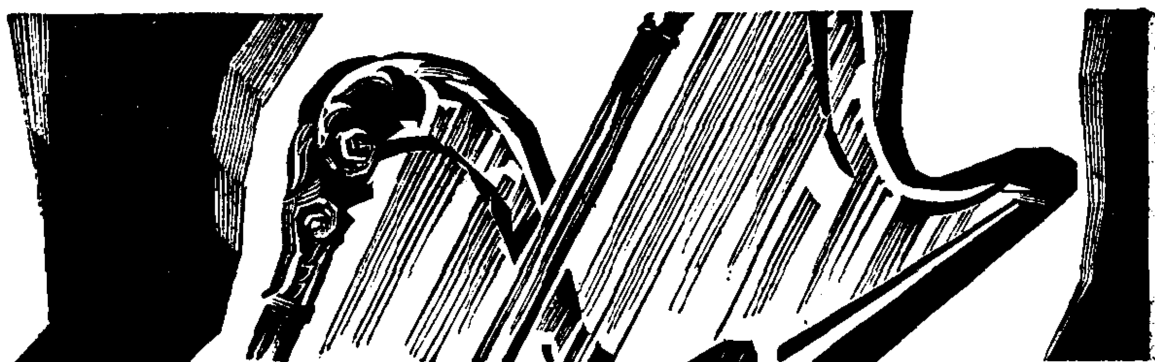
标以“惊慌”的题称。维克多·奥兰斯基也不反对借助于打击乐器。他也有机会把这种美妙的音响用在舞剧《三个大胖子》之中，在这里，他用一些打击乐器伴随着现代的“乔特卡舞”队列的“离奇古怪的舞蹈”。最后，真正在不久以前，格里爱尔在舞剧《红花》的一次新排演的某一小片段中，也借助一些打击乐器以造成出奇地循序变化的“力度色调”。但是正如从以上所述已经可以清楚看到的，对打击乐器所做的这种处理，真正是现代的做法，作曲家一旦怀有某种“特殊”意图时，就会叫乐队停止演奏，而把整个地盘腾给“打击乐器王国”，或者说“打击乐器兵团”——正如某些指挥家有时候对整个打击乐器组所戏称的那样。法国人在嘲笑这种“艺术启示”时相当恶意地提出问题说：从 brui（噪音）转化出来的法文新词 bruisme 岂不是由此而产生的吗。在俄文中没有与此等同的说法，但是乐队演奏员自己已经在关心这种音乐的新名称，他们也是不怀好意地为它起了“打击乐脱粒机”这样一个绰号。亚历山大·车列普宁在他自己早期的一部交响音乐作品中，有整整一个乐章采用这种“合奏”。

肖斯塔科维奇在年青时候，当他对“创作的态度”还不坚定和相当剧烈地摇摆不定的时候，有一次也曾经落入令人感到遗憾的、虽然也是理所当然的“打击乐陷阱”。这个例子在他的一部失败的、离奇古怪的、理应为人所遗忘的作品《鼻子》第一幕的《间奏曲》中可以看到。但是这方面最令人感到诧异的例子，要算是法国-美国作曲家艾德加尔·瓦列士所写的一部作品。这部作品用分成两组打击乐器的十三个演奏者演奏，作品的名字叫做《游离》(Ionisation)，就是“饱和状态”的意思。在这部“作品”中只用到一些音响尖刺的打击乐器和一架钢琴。然而，这架钢琴也是作为一种“打击乐器”

而使用，演奏者按照亨利·考威尔所创用的最新"美国方式"，大家知道，就是只用象"撒旦的翅膀"那样覆盖在整个键盘上的胳膊肘来演奏。根据当时的报章评论，——而这件事发生在本世纪三十年代——，巴黎的听众因这部作品而大发热狂，坚持要求再奏一遍，这一要求即时得到实现。不用说，这种"事件"在现代管弦乐队史上还未尝再遇到过……

然而，情况还不完全是这样。极有才能和独树一帜的西德作曲家卡尔·奥尔夫，在自己的作品中时常采用大量的打击乐器，而且用得非常出色。例如，他很有艺术分量地把某些打击乐器和一架或者四架钢琴用在象«安提戈涅»和特别是卡图鲁斯（G.V.Catullus)的诗作«卡图里·卡尔米那»(Catulli Carmina)这样一些作品中。但是他在自己的歌剧«贝尔瑙女郎»(Die Bernauerin)的最富于戏剧性的一个场面中，留下令人感到十分震惊的印象——男声合唱在这时候参加进来，并用"响亮"的石子的敲击作为伴奏……

末了，要不是再用不多几句话来谈谈已经为中国和日本的许多作曲家的交响乐队所采用的这些国家的一些打击乐器，那么，这一番叙述就不是十分完整的。在这种情况下，中国民间的某些打击乐器用入交响乐队中是作为某种"音响的补充"，只是这些乐器的加入还有点畏畏缩缩。日本的某些青年作曲家采用本地的打击乐器却要大胆和自由得多，在他们的作品中可以看到为某些打击乐器而写的整整一段音乐，它的音响极为尖锐、多样和鲜明。



第七章　拨弦乐器和键盘乐器

拨弦乐器、弹弦乐器和键盘乐器属于管弦乐队中最后一组乐器，这些乐器在不太久以前才按照它自己的“分类法”而被安插在管弦乐队其他所有乐器之间。例如，其中有一部分乐器摆在弦乐器组当中，而另外一部分乐器，甚至摆在管乐器的位置上。从“绝对分类法”原则的观点看来，这种排列乐器的次序可能是有它的意义的，但是从现代管弦乐队的观点看来，很大一部分却有点牵强、奇怪、甚至于荒谬。为了达到更加明确和简单起见，完全有理由根据所有这些乐器的足以作为表征的以及可以说是“演奏上”的特点，而把它们分成多少具有独立性的若干个部分，有什么理由必须把所有拨弦乐器、弹弦乐器、键盘弦乐器和打弦乐器都并到弓弦乐器一类呢？从前就是这样处理的，而现在有时候也是这样。在这种情况下，反对对待“乐器分类法”问题的武断态度和同意管弦乐队所采用的、在本章里予以述叙的所有各种乐器的分类方法，乃是完全合理的。在这种条件下，竖琴、吉他、三角琴以及

个别古斯里琴，都是属于现代管弦乐队的拨弦乐器，而多姆拉琴、曼多林和班卓，则属于弹弦乐器。齐特拉琴和洋琴可以组成相当特殊的一组，因为这些乐器极少用于管弦乐队中。除了只有一个非常著名的例子之外，一般说来齐特拉琴并不曾看到。键盘乐器被学者们看作一个十分独立的乐器组，完全是不久以前的事情。从前，象羽管键琴和钢琴这样一些乐器，都被看成弦乐器的变种，它是通过"碰触"或者"敲击"其中的弦线而发声的。管风琴被归入管乐器之列，而钢片琴则被看作打击乐器。这最后一种情况显得特别荒谬。严格说来，管乐器只是一种需要依靠人的吹气才能发出声音的乐器，所以，包括簧风琴在内的管风琴，作为一种需要借助风箱以"呼吸"的乐器，就不应该归入管乐器之列。钢片琴也是这样。其实，钢片琴乃是一种微型钢琴，其中的琴弦由金属片所代替，这些金属片通过小槌的敲击而发生振动。这些槌子同钢琴上的槌子相似，很象一种"键盘机械"。此外，作为简化发音的一种工具的"键"，在许多乐器的构造方面占有如此重要和受人尊敬的地位，因此完全可以把实质上各不相同的乐器就只根据它们在外表上共有的这一特征而结合在一起。而且这种做法结果证明是十分正确的，所有的"键盘"乐器，象"拨弦乐器"和"弹弦乐器"那样在现代的总谱中占据了位于打击乐器与弦乐器之间为所有这些乐器共有的位置。接下的叙述我们只将特别注意在管弦乐队中最常遇到的竖琴这一件乐器。至于本章中所述及的其他所有乐器，极少用于管弦乐队中，只准备用不多几句话来谈论它，并顺便举出一些在管弦乐作品——歌剧、交响音乐和舞剧音乐中采用这些乐器的情形。

然而，要是把所有这些乐器看作民间管弦乐队、爵士乐队以及

音乐爱好者的乐器，可就有必要更详细地加以论述，特别是象洋琴、古斯里琴、部分还有齐特拉琴那样牢固地渗入“音乐生活”的吉他、曼多林、三角琴、多姆拉琴和班卓，更应该如此。

竖琴 一位出生于斯特拉斯堡、但成年时生活在巴黎的法国学者约翰-乔治·卡斯特纳有一回曾经道出了很有道理的想法。他说："在人类过去所拥有的、而且直到今天仍然继续拥有的弦乐器中，沒有一件乐器在其外貌方面能比竖琴更多为人所知悉，而在其产生的历史方面能比竖琴更少为人所了解"。如果把这一推断稍加引伸，就可以十分正确地认为，作曲家为现代管弦乐队中的任何一件乐器，从来沒有象为竖琴所写的那样之"坏"，而且又是那样之"心甘情愿"。首先，这是由于存在于音乐家当中的一种意见，认为竖琴声部只能，甚至应该写得象钢琴一样。这是最大不过的误解，虽然在某一点上毕竟还是一种"巧合"。然而，这种巧合对用于管弦乐队中的竖琴说来却是最微不足道的，作为"装饰性乐器"的竖琴所要求的已经是更加发展得多的管弦乐声部。可是作曲家往往看不清楚管弦乐队中的竖琴的实际可能性，正是由于这个原因，沒有一个管弦乐声部象竖琴声部那样经过如此繁多的改写。如果竖琴演奏者不但是一位优秀的演奏家，而且是精通他自己的乐器的性能的音乐家，那么他对作者的手稿就会给以应有的注意、发生兴趣和表示尊重。相反地，倘若他仅仅是一个多少还算熟练地懂得用手指头拨弄琴弦的"竖琴演奏家"，那么，作者的构思将会因为这种演奏者的干预而大受损害。作曲家自己对竖琴了解得越少，加以竖琴演奏者对待他自己的职责越是漫不经心，通常这种构思所受到的损害也就越大。而演奏者有时为作者写出的毫无意义的东西而真正感到苦恼，这时候他越相信不可能获得成功，他就越加正

确。真的，要知道不是每一个竖琴的声部进行都可能轻易地和良好地加以改写的，况且外来的任何作用，都只应该以竭力使竖琴声部获得最完美形式的表现作为基本的准绳。这一点，在类此的情况之下，并不是经常能够顺利做到的。

然而，适合在这里来提个问题：竖琴（意文为 arpa，英文为 harp）一词本身是由何产生的，现代交响乐队的这一个美妙出众的成员的发展历史又是怎样？有很多各种各样的推测。毫无疑问，"arpa" 一词本身乃是最近产生的。古犹太人应用 arbaim 一词以表明弦的数目。这一个单词也就是四十的意思。拉丁人在第二次布匿战争❶ 时期消灭掉一个叫做 arpi 的民族。在德文中有两个单词，一个是古文中的 haren，是"呼唤"的意思；另一个是现代使用的 horchen，是"听"的意思，也有叫做 harff 或者 herp 的日耳曼出源的部族。根据这样一个在发音上十分偶然的巧合，某些学者，看来，而且是相当随意地就把 "arpa" 一词和这些已经不存在的部族的名字同等看待。最后，另外有一些学者假设，"arpa" 一词具有纯粹拟声的意义，它是在用手指头钩住竖琴琴弦并即时把它放开时所发出的声音的影响之下产生的。但是"arpa"一词最可能是源出自性质相似的希腊文 ἁρπάζειν，就是"用力抓住"、"牢牢钩住"的意思。这最后一个定义再好不过地说明了竖琴演奏的最足以表征的实质，竖琴上的琴弦真正地给用力攫住，以便发出所需要的声音来。

---

❶ 拉丁人系古意大利的部族，大约于纪元前一千年即定居于拉丁姆（拉丁）地区。布匿战争系奴隶制度的国家罗马和迦太基之间为了争夺地中海西部的霸权而发生的战争。第二次布匿战争（纪元前 218—201 年）是从迦太基远征意大利而开始，于纪元前 202 年以失败而告终。——译注

现在只想再稍为谈谈竖琴的最古老的历史。竖琴产生的年代可以上溯自远古，具体的时间已经无法确定。古犹太人只根据以下的理由就把竖琴的发明归诸他们自己的名下，他们认为大衛王是“第一个竖琴演奏家”，他弹奏竖琴以抒发诗意的感情，而且由于他在竖琴上的熟练弹奏而世世代代受人所赞颂。然而，西欧的学者所设想的却不是这样。例如，有一位生活在十七世纪的很有学识的耶稣教徒阿法那西·基策十分安然地说出了古希腊神莫考莱[1]的名字，而且把竖琴的发明归功于他。曾经用西班牙文出版过二十二卷著作《旋律作法》(El melopeo)的一位知识极其渊博的修道士多姆-彼埃特罗·车罗涅，则认为竖琴是宙斯的儿子安菲翁发明的。还有一些人并没有忘记提起古人奉为科学的发明者的埃及神明托特，而另外一些人同时还提到居住在古代的米迪亚和叙利亚的一些民族。但是，实际上最原始的样式的竖琴已为世界各民族所知悉。象竖琴这种式样或者构造的乐器，在印度、中国和日本都可以看到。在大洋洲的各个民族中，在非洲的最遥远地区的黑人中，最后，在居住北美洲和南美洲的各个民族中，都可以找到这种乐器。简言之，完全有理由假设，竖琴是在最初的人类感觉到自己需要音乐，而且也从张紧在弓上的弦所发出的声音的影响之下意识到自己的这种需要的时候产生的。此外，也完全可能这样假设，这种声音留给最初的人类最为良好的印象。这种情况可以从古埃及的象形文字找到证明，这种文字是把竖琴的图形用以确定“美好”这一概念的。大家知道，在1774年10月在拉美西

[1] 原系古罗马人神话中的商业之神，后常与希腊神话中的赫尔麦斯(司牧场、牲畜、商业、道路之神)混为一谈。——译注

斯[1]三世的陵墓中发现了画有竖琴图形的壁画，这至少是在十一个世纪以前画上的。在阿尔泰古墓中的一座陵墓，曾经发现一口萨克斯战士和他的妻子的石椰，这是不少于两千年前下葬的。在这墓穴里找到的各种不同的物件中，也有一个小竖琴，想必是这战士的妻子的所有物。而在位于古代花拉子模城内的托普拉克-卡拉[2]城堡废墟的宫殿的一个宏伟的厅堂中，曾经发掘出一幅壁画，在这典雅的壁画中描绘出一个弹奏竖琴的女郎的图象。根据进行发掘工作的谢尔盖·巴弗罗维奇·托尔斯托夫所述，这女郎的"画得有点不自然的手上戴有手镯，她的手指头放在类似亚述[3]大三角竖琴的琴弦上"。总之，有一根脉线或者弦线张在弓的富有弹性的两端之间，后来又有了第二根。再后来一步步地发展为这样：在中世纪时期有一根木质小圆柱占据了第一根弦的位置，从而就具备了现代竖琴的外貌。

现在，沒有多大必要继续叙述这件乐器的后来的历史。只要再说明一下，竖琴自从本纪元的最初的世纪以来就是欧洲各民族最为喜爱的一种乐器，这样也就够了。中世纪提到的竖琴，是指爱尔兰弹唱诗人、法国杂技演员、德国游吟歌手以及一般说来无论以任何方式接触音乐的所有的人的乐器。在古罗斯的竖琴大概是指十分独立地产生的"强声古斯里琴"。当时到过罗斯的所有的外国人所提到的是"卧式竖琴"。不需要去证实这两种样式的乐器之间

---

[1] 拉美西斯是埃及纪元前的法老，在拉美西斯统治时期建筑了许多建筑艺术极为优美的神庙。——译注

[2] 三世纪花拉子模的首都，位于现代的卡拉卡尔帕克苏维埃社会主义自治共和国境内。——译注

[3] 亚述系公元前3000年末在美索波达米亚所形成的早期奴隶制国家的首都。——译注

的相似之处。这问题本身就是显而易见的。

但是现在主要问题并不在这里。在十七世纪末，当时广为传播的竖琴就采用钩形的特殊机构。从这时候开始，竖琴就走上了新的发展道路，而且由于塞巴斯济安·爱拉尔的天才发明，它在1815年获得了双重作用的踏板竖琴的现代的样式。以下稍为讲讲这一发展的历史。十七世纪末在提罗尔[1]制成的竖琴，叫做“钩形”竖琴。这种竖琴装有三十根弦，各弦上均配备由演奏者用手操纵的可以活动和完全独立的钩子。这种竖琴按自然音体系调音，而钩子的作用是使演奏者在演奏时有可能把所需要的弦提高半音。因此，竖琴演奏者运用钩子时就可以奏出所有带有升记号的调。至于带有降记号的调，——所谓降记号，就是把基本音列中的个别音级降低半音的记号——，就不被采用，而且看来在这种样式的竖琴上也未曾有过。然而，原先的调是可以变换的。只要把整个竖琴改调到所指定的调，并完全按照“提高”琴弦的钩子的作用而继续使用它。不用说，竖琴的这种结构对演奏者说来是极不方便的，特别是在演奏的时候。首先，它限制了从一个调转移到另一个调的可能性，而在音乐中所说的“转调”，实质上被缩小到几乎是等于零。真的，转调最后实现得非常简易。只要用一只右手弹奏，而用左手控制那些所需要的钩子，这样，从一个调到另一个调的转换的问题就解决了。但是，这是用怎样一种代价得来的呢？代价是有一只手完全不能使用。难道这也算是演奏？

人们力图克服所存在的这种障碍，这种想法是完全可以理解的。1720年间，当时的著名竖琴演奏家克里斯济安·霍赫勃路克

[1] 奥地利的一个省份名称。——译注

的堂兄弟采列斯金已经首先发明了踏板机械，这机械的作用是在于，用脚踩下踏板时可以带动上面的钩子，从而把竖琴音列的所有同音名弦线全都升高半个音。这种竖琴的自然音列调为E♭大调。发明这种竖琴的人选用这一个调，看来只是为了让作曲家有可能采用更大范围的降记号和升记号调，从而可以即使是稍许地扩大古老的竖琴的可能性。

在竖琴构造方面的这一新发现，很快地就导至具有双重作用踏板竖琴的发明，历史上认为只有塞巴斯济安·爱拉尔是这种竖琴的发明者。但是实际上有不少人从事于这一方面的工作，其中最卓有功绩的是老库西瑙和他的儿子乔治，他们基本上比爱拉尔还先想到这一点，但是根据各方面的情形看来，他们并沒有使自己的新办法付诸实现。这种新发明已经是在爱拉尔手上实现的，而且也不是一下子就完成。起初他制成的是“带有钩子”的简单的七个踏板的竖琴，而在1811年才发明了带有双重作用的七个踏板的竖琴，从而完成了这件乐器的完善过程。在他之后产生的一切改善措施，丝毫也不改变问题的实质，而且仅只是涉及个别机械的完善或者简化。

爱拉尔的竖琴的特点是在什么地方呢？他的这种乐器的机械装置既复杂而又简单。七个踏板的每一个都借助于贯通竖琴的小圆柱的金属杆而作用于转动的圆纽机械。借助固定在转纽上的叉形装置，弦线的上端有一部分被截住，从而就被向上调高半音。但是，既然踏板具有“双重的作用”，可见它可以开动一个在上一个在下先后相继发生作用的两排圆纽。这也就是说，把踏板踩到第一个凹槽时，可以通过叉形装置而把琴弦截短到使它的发音达到比原来的高度升高半音的程度。同样一个踏板，踩到第二个凹槽时，可

以通过同样的方法而使琴弦再升高半音。因此，调在C♭大调的竖琴，把所有七个踏板都踩进第一个凹槽之后移为C♮大调，而踩进第二个凹槽时则移为C♯大调。当然，每一个踏板即时作用于所有六个八度音程，转瞬之间就把所有同音名的琴弦同时加以改调。发音极为良好而美妙的滑奏（glissando）手法，就是以这种改调乐器的方法为基础，从而可以把一个八度音程之间的所有七根琴弦改并为一个和弦的四个音级。

现代的竖琴多半有四十六根琴弦，它拥有从大字组的E♭音（C♭音）开始一直延伸到小字四组的g♯音（a音）之间的自然音域。所有发出相当于C音的琴弦都涂上红色，而相当于F音的则是蓝色的。自然音八度中的其余的音级所用的弦线是象牙色的，通常称它为“白色”的。现在如果把竖琴上的白色琴弦和着色琴弦的基本配置同钢琴上的键盘作一比较，那么就可以看出在B大调或者C♭大调音阶中，所有着色琴弦相当于两个白键，而白色琴弦则相当于所有黑键。这就使得竖琴演奏家在演奏时可以很快地认清楚琴弦，而且从不致于弄错，要是他的声部的进行顺当，而且完全符合于竖琴的性能和特点的话。

从一般理解为钢琴的技巧性手法的“绝对性能”的观点看来，竖琴当然是一种简陋的乐器。但是那样去品评竖琴的性能是不应该的，也是错误的。竖琴——不是钢琴，它所拥有的那些手法只是它本身所独有的。竖琴的最和谐而美妙的演奏法是琶音（arpeggio）与和弦，作曲家的工作就是运用这些演奏法使得竖琴声部成为美妙感人且极富于内容的声部。然而，不应由此认为不可以让竖琴演奏在某种程度上类似钢琴的音乐。绝非如此。例如，羽管键琴演奏家的音乐，在某种条件下用竖琴演奏简直是妙不可言。然而，

竖琴有它自己的技术特性和繁难之处。在竖琴上所有合乎它的本性的都是最好的，而这首先是自然音的，而不是变化音的。因此，最好是从象艾利阿斯·派里什-阿尔伐斯、查理·奥柏秋、费利克斯·戈德弗鲁阿、弗兰斯瓦-约瑟夫·那德曼以及直到查贝尔的其他许多竖琴演奏家本身主要为自己的乐器而创作的那些作品去熟悉竖琴。

从竖琴本身和它的高度技巧上的可能性的观点看来，竖琴的手法归根结底可不是那样贫乏的。但是所有这些都可以用到交响音乐中去吗？严格地说来，不可以，因为首先竖琴是属于一种“装饰性”的乐器。第二，它并不具有长号的音响，所以它的声音从管弦乐队中“传出”时显得相当柔弱。因此整个竖琴声部应该写成这样，也就是使它的表达有助于声音的增强，绝不是使它减弱。可见在管弦乐队中采用竖琴，要求最简单的、即最动听的陈述，至于符合其他某些管弦乐器的性能和特点的所有那些无谓的花样，用竖琴演奏，声音总是不干不净。在可以通过最好的和最简单的方法而达到目的的时候，为什么要拣最不好的路走？但是，甚至就是这一点倘若可以克服得了的话，也仍然还有一个特点，这个特点通常不曾为作曲家所注意，但是对竖琴演奏家说来却具有头等重要的意义。

演奏竖琴绝非象外界有时候所认为的那样容易。在任何条件下，离开竖琴本身所最足以作为表征的特性越远，竖琴的音响也就越坏。最后，任何过分复杂和繁难的独奏，结果证明那些需要竖琴演奏家费尽心血去练习和克服的作品本身就是不正确的。要知道，在演奏竖琴时不但要用手，而且还要用脚，如果说在手的一方面终于可以克服它所遇到的困难的话，那么，由此却还不应该得出

结论说，在脚那一方面对这同样一个任务也可以胜任愉快。声部的任何复杂化通常是通过和声语言复杂化的方法而进行的，而这首先牵涉到使用踏板的问题。有时候可以借助于等音变换而稍许简化踏板的用法，有时候索性把整个声部全部勾销，简直是完全放弃这不成功地设计的花样。竖琴就其原理上说是一种自然音乐器，因此在钢琴或者管弦乐队中的最简单的转调，在竖琴上可能会为踏板所“平衡”，致使这种转调的意义由于在操作上的无谓耗费而一点也不突出。由此可见，并非任何旋律结构总能奏效，每一段独奏也各不相同。为竖琴而写的出色的独奏，在许多俄罗斯作曲家或者为俄罗斯舞剧舞台而写作的作曲家的作品中都可以看到。例如，其中有一段是根据十八世纪末和十九世纪初的竖琴所要求的“样式”而写成的，这段独奏相当之难，实质上完全可以用羽管键琴演奏。这段独奏在达尔戈梅斯基的歌剧《水仙女》最后一幕中可以遇到。还有另外两段几乎同样富有表情的独奏，是在格拉祖诺夫的舞剧《蕾蒙达》和柴科夫斯基的舞剧《天鹅湖》之中。这两段是在现代对竖琴特性的理解的基础上写成的，都相当难以演奏，然而其音响效果极为良好。在浦尼、明库斯和其他类似的作曲家的那些轰动一时的舞剧中的所有竖琴独奏，都是同样美妙而动人的……

现在，把以上所述作一小结，不难承认在管弦乐队中的竖琴声部的表达，应该追随两个基本目的：结构简单，音响优美。不符合这两个要求的声部进行，经常会被竖琴演奏者加以更动或者改写。只是由于不够熟悉竖琴所固有的性能的原故，在梅亚贝尔、古诺、比捷、柏辽兹、马勒、里姆斯基-科萨科夫、浦契尼和瓦格纳、柴科夫斯基、特别是施特劳斯的作品中，相当大一部分的竖琴声部曾经在不同程度上被改写过。在作曲家还没有能够象所需要的那样去研

究这件乐器之前，情况总是这样。

在交响乐队、歌剧和舞剧乐队中，竖琴占有特殊的地位。倘若就只叙述竖琴在上述乐队中的运用情况，也可以说上几天几夜，反正要彻底解决这个问题是不可能的。因此，只须再说明一句：竖琴每一出现都会因其温柔和诗意而留下迷人的印象。由此可见，作曲家对待竖琴的音响应该特别在意和小心谨慎，而且必须懂得竖琴在任何场合中总会引起人们对它的应有的注意。只是有这么一个唯一的场合，也就是当作者完全忽视竖琴所固有的特点和美质，把它当作一种打击乐器、噪音乐器或者简直是当作偶然的和完全多余的乐器使用，而且一般说来对它的音响毫不在意时，竖琴就会变成不为人们所注意到的了。甚至象普罗科菲耶夫那样考究和老练的管弦乐作曲家，有一次在他自己的歌剧《谢苗·科特科》中标名为“村庄着火”的一段音乐中，也把竖琴用得至少是“非常奇怪”。再也不可能找到使用竖琴的比这更坏的例子了，因此让那些喜欢模仿普罗科菲耶夫的初学写作管弦乐的人们，注意到在管弦乐队中如此“冒险地”使用竖琴的情形，将是十分正确和适时的。真的，在这一段音乐中，竖琴的音型为强奏的两个圆号、两个小号和用顿弓(martelé)演奏的中提琴所重复，在这种情况之下，难道真的能够听得出竖琴的什么声音来吗？如果竖琴的声音处在低沉的长号的“吼声”，长笛、双簧管和单簧管的“呼啸声”以及定音鼓、小鼓和锣的轰隆声的包围之下，难道还能听得见竖琴的哪怕是随便什么声音来吗？但是，写出了所有这些的普罗科菲耶夫无疑地觉得要“衬托”出富有诗意的竖琴的温柔的音响，这样做似乎还嫌不够，他认为必须为这样一幅正如以上说过的应该在音响中表现出乡村失火的狂乱的音乐画面再加上低的F音的警钟的隆隆响声；甚至倘

若把竖琴声部增加十倍，——在戏剧演出的条件下，这显然是不可能的，但是即使在这种情况下，又能够听得出竖琴的什么声音来呢？鉴于刚才所说的这种情况，给年青的管弦乐作曲家出个简单的主意是有益处的，那就是不要把竖琴用在管弦乐队总的音响不依靠竖琴的有限的力量的帮助也满可以应付过去的那种场合。最好是把竖琴用在当音乐迫切需要它参加的那种情况之中。这样，音乐本身就不会觉得受到委屈，而真正能够鉴赏管弦乐队中的竖琴的美的演奏者，也一定只会博得好评。

俄罗斯民間拨弹乐器 其他所有的拨弦乐器和弹弦乐器，都是大家非常熟悉的。因此，只要谈谈这些乐器用于交响乐队和歌剧-戏剧乐队中的情形也就够了。首先，所谓"俄罗斯民间乐器"的组合早已成为独立的管弦乐队组织，叫做"俄罗斯民间乐队"。从前，当瓦西里·瓦西里叶维奇·安德列叶夫第一个想到把不同种类的俄罗斯民间乐器结合成为一个整体时，他的乐队取名为"大俄罗斯管弦乐队"，这乐队是由老式的三弦多姆拉琴（大家知道，现在还有一种四弦多姆拉琴）、三角琴、古斯里琴和某些管乐器以及打击乐器组成的。在管乐器组中包括布廖尔卡管和扎列卡管，而在打击乐器组中，则有铃鼓和那卡拉鼓。这些乐器组合还从未以其完整的结合形式而用于交响乐队中，关于这一点只能实在使人感到遗憾。但是这些乐器也有一部分在交响乐队中还不算是少见和偶而使用。大家知道，里姆斯基-科萨科夫曾把多姆拉琴和三角琴用在歌剧《基捷日城的传说》的"费芙罗尼娅的婚礼马车队"中。

古斯里琴同多姆拉琴一起在理论上被用于索洛维约夫-谢多伊的舞剧《塔拉斯·布尔巴》的莫斯科的配器中，因此这出舞剧也未能保留在大剧院的上演剧目之中。这里之所以叫做在理论上，

是因为在这出舞剧上演之前，当时的剧院领导坚决反对把这样一些对"大剧院"的日常生活说来是如此陌生的新乐器用入管弦乐队中去。在交响乐队中采用三角琴的例子，也许只有柴科夫斯基的《儿童钢琴曲集》的管弦乐配器，除此之外，直到今天还未曾看到，但是象瓦西连科的《三角琴协奏曲》这样一些以三角琴作为独奏乐器而用管弦乐队协奏的作品当然不计在內。

现在适合把话题稍稍拉回来，回想一下如果说俄罗斯的民间乐器多姆拉琴、三角琴和古斯里琴"都是大家非常熟悉的"，那么绝不应该由此得出结论说，所有这些乐器产生的历史也是同样非常熟悉的。眞的，许多爱好弹奏这些乐器的人们或者甚至于连参加民间乐队演奏的人们，对所有这些乐器能够知道些什么呢？几乎可以这样大胆地断言而且沒有多大危险失错：除了某些最普通的和偶然的、时常是不怎么准确可靠的知识之外，他们什么也不知道。而如此令人感到遗憾的疏忽，不仅"对民粹主义者"说来，而且对绝大多数的一般演奏者说来，却是司空见惯的常事。为什么他们会那样习以为常地认为不一定需要了解自己的乐器的过去的历史，不一定需要"具备全面的知识"，而只要熟练掌握这一乐器的技术就行了呢？然而，在每一种乐器的产生和发展的历史上，却有着很多不仅是很有趣的，而且是十分宝贵和有益的东西。

多姆拉琴　在并不很久以前，当时的某些先进人物还眞的弄不清楚多姆拉琴的眞正属性，不知道应该把它看作一种打击乐器、管乐器或者是弦乐器。例如，著名的俄罗斯历史学家尼古拉·伊凡诺维奇·科斯托玛洛夫在述及古罗斯艺人时曾经说道："有一些人弹奏古多克琴，另一些人打着铃鼓、多姆拉琴和那卡拉鼓"，可见他认为虽然有着琴弦存在，也可以准许说"打多姆拉琴"。然而，在

民间存在着“打弓子”的说法，而在格鲁吉亚直到今天还有人说“打潘杜利琴”或者“打萨拉莫利笛”的，现代著名的格鲁吉亚学者伊凡·亚历山大罗维奇·德查瓦希什维里认为这种说法是完全“不合理”的。但是，眞正的“不合理”在民间的传说和歌曲中有时候却非常富有诗意，而且是完全可以准许的说法。相反地，著名的《大俄罗斯语详解辞典》的编纂者和大俄罗斯语的大行家弗拉季米尔·伊凡诺维奇·达里却断言，好象多姆拉琴（домра）在很久以前乃是普通的“杜德卡笛”（дудка），他是从古斯拉夫语的“дуть”、“дму”而为多姆拉琴起了“杜德卡笛”的别名的。俄罗斯民间故事的著名搜集者亚历山大·尼古拉耶维奇·阿凡那斯耶夫也持有同样的观点，他认为“多姆拉琴”的名称大概是从梵文的“dham”转化出来的。然而，有一些人从来不可能接触到乐器的历史，也不知道很多东方民族不但拥有这种样式最为精致和完美的乐器，而且为这种乐器所起的名字也跟它的俄罗斯名称完全相符，由此而产生所有这些误解，乃是理所当然的。在俄罗斯文献资料中时常提到多姆拉琴，但是最古的史料从来沒有描写过多姆拉琴的构造，也沒有提到它是属于怎样一类乐器，而亚历山大·谢尔盖耶维奇·法明秦就十分正确地指出过，多姆拉琴的名称直到最近还是最不确定和十分有疑问的一个概念。

然而，刚才所说的所有这些，绝不能借以作出这样的推断，说多姆拉琴并不是最积极地参与俄罗斯人民的日常音乐生活的一种乐器。完全有理由假设，多姆拉琴是如此为人喜爱的和在演奏能手和丑角当中相当通行的“音乐用具”，因此它很快地不但受到城市居民和看来是喜欢听多姆拉琴演奏的贵族的注意，而且也跨进了皇宫，参加沙皇米海伊尔·费多罗维奇的家庭娱乐演奏。正是

从这时候开始，也就是在十七世纪初，在沙皇宫廷的娱乐厅堂里，同古斯里琴手和谈客一起，还有弹奏多姆拉琴的多姆拉琴手出现。从伊凡·叶果罗维奇·查别林所述及的宫廷记事中可以看出，“宫廷命令”时常发给多姆拉琴手补助款项以购买“多姆拉琴弦”，后来，在对多姆拉琴的这种癖好普遍传播开来并牢牢地成为人民的习惯时，还不止一次地颁发过取缔这种“不体面”的现象的“诏谕”。有时候也有指示，要求“正教徒们”，也就是普通俄罗斯人民不弹奏诏谕所列举的乐器，其中包括不打多姆拉琴，“在自己家里也不使用”这些乐器。在其他的公文和诏谕中，禁止人们把“带有多姆拉琴的艺人”请到自己家里去，斥责“演奏多姆拉琴的带有巫术的艺人”，并下令没收多姆拉琴和其他乐器，而且毫不惋惜地把它砸烂并烧毁。

简言之，多姆拉琴乃是名符其实的真正的俄罗斯民间乐器。应该认为，它流传到平民手里的时间，不可能也不应该以十七世纪初为界限。毫无疑问，在“沙皇宫廷的娱乐厅堂”里出现弹奏多姆拉琴的多姆拉琴手以及在此之后开始明显地迫害优伶职业者和排挤俄罗斯民间乐器之前很久，这种乐器就已为人所熟知。早在十六世纪就已通行的«难词解说辞典»中，对在当时还不很确切地理解的“音乐”一词曾作过如下的直截了当的解说：“音乐”，就是“鸣响声，或者也可以说就是古斯里琴和基那尔琴的弹奏，也就是里拉和多姆拉琴以及所有诸如此类发出鸣响声的乐器的弹奏”。顺便说说，同在这十六世纪的总主教达尼伊尔的训诫文集中是这样说的：“如今，玩弄古斯里琴、佐姆拉琴以及拉弦乐器，实质上是不神圣的行为”。撇开达尼伊尔错把多姆拉琴写成“佐姆拉琴”这明显的笔误不谈，很明显，这位宗教道德的严格维护者不得不出来反对他认

为足以威胁这种道德而作为“巫术的工具”的所有那些乐器。当然，从这里可以明显地看出，对音乐的迷恋不是昨天的事情，而是要更远得多，因为到达尼伊尔总主教时已经具有威胁性的规模。十分重要的是：多姆拉琴开始在俄罗斯国土上流传的时期，不但不能以十六世纪作为界限，而且也不能以十四世纪作为界限。俄罗斯人对音乐的热爱自古以来就已为人所熟知，在属于六世纪的拜占廷历史学家费奥费拉克特、阿那斯塔西和费沃番的通报中，已经提到被希腊人俘虏的“三个异邦人”，他们手里不拿武器，而是拿着基法拉琴，在这里指的就是古斯里琴。根据尼古拉·米哈伊洛维奇·卡拉姆辛所述，这些被俘虏的异邦人回答说：“我们是斯拉夫人，住在西面海洋最遥远的彼方”，这海洋也就是指的波罗的海。这几个俘虏最后这样说：“我们不会使用武器，只会弹奏古斯里琴”。

乐器产生和发展的整个历史证明，随同竖琴样式的乐器一起，几乎同时产生了长颈拨弦乐器，这种乐器的琴弦是用手指来敲击的。沒有多大必要千方百计去证实俄罗斯人的斯拉夫祖先除了古斯里琴之外还拥有多姆拉琴，但是完全有把握肯定，多姆拉琴也象三角琴一样，在十六世纪或者十七世纪的手抄文献开始提到它们之前很久，就已为俄罗斯的音乐家所熟知。九世纪和十世纪的某些阿拉伯作家，例如伊本-霍尔塔特贝赫、伊本-法特兰和伊本-卢斯塔（有一个时候曾被错读作“伊本-大斯塔”）就曾不止一次地提到过斯拉夫人和俄罗斯人，说明了在斯拉夫人和俄罗斯人的日常乐器中有着诗琴——“ûd”和丹布尔琴——“tanbur”存在，并采用他们所习惯的阿拉伯名称来为这些在个别地区流行的不同种类的乐器命名。而所有在还要晚得多的时候，也就是在十二世纪和十六

世纪之间到过鞑靼和罗斯的其他外国人，显然并没有注意到问题的实质，仅只满足于其中某些乐器在外形上的近似，就用他们自己所采用的西欧的方式而把他们所看到的那些乐器叫做"基法拉琴"、"班杜拉琴"和"诗琴"。现在如果回想到属于十一世纪时期的基辅索非亚大教堂的壁画，那么就可以设想，这种最初起名为丹布尔琴的多姆拉琴，无论如何不会迟于这个时期就已为俄罗斯人所熟知了。

古老的顿勃拉琴(домбра)，或者用俄国的说法——多姆拉琴(домра)，源出自东方的"丹布尔琴"或者"顿布尔琴"，阿拉伯历史学家阿尔-法拉比和伊本-哈尔顿把这种乐器看作"霍拉桑丹布尔琴"和"巴格达顿布尔琴"。现在已经没有可能去判明这两种乐器之间的真正区别，但只可以大概推测，这种区别只是涉及大小、外形和琴弦的数目等方面。后来，古老的丹布尔琴的名称为阿拉伯-波斯语的杜塔尔琴或者鸠塔尔琴所取代，而这种乐器不受琴弦的数目多寡和琴身下端是截断的椭圆形或长梨形的外形限制，包括了这一乐器的所有各种类型。什么时候它的琴身变成了圆形，而它的琴颈也相应地缩短，当然是完全无法判定。只可能这样猜测：缩短多姆拉琴的琴颈，纯粹是俄罗斯对多姆拉琴的改革，而它的琴身改为圆形则是简单地模仿东方广泛闻名的"大土耳其丹布尔琴"，这乐器阿拉伯人叫做"Танбур кебіртюркі"。

应该认为，古老的俄罗斯顿勃拉琴，或者更正确地说多姆拉琴，在当时的文献资料中时常有所描写，起先，它同杜塔尔琴一样，有两根琴弦。现在它的琴身是圆形的，背面有点凸出，正面扁平。它的琴颈不很长，琴颈上装有弦轴，并用品分隔开，而在其表面则张紧着金属的弦线。在"共鸣板"当中挖有一个不大的窟窿，或者

叫做音孔，它可以促使音响更为饱满和美妙。象"丹布尔琴一族"中的所有乐器一样，最常见到的多姆拉琴也有三种。小的一种多姆拉琴取名为小型多姆拉琴(домришко),大的一种是作为最低音多姆拉琴而通行的。普通大小的多姆拉琴沒有特定的名称，只是简称为多姆拉琴。多姆拉琴本身在罗斯出现的时间，毫无疑问，要比它的始祖拜占廷丹布尔琴为晚，但是它为莫斯科罗斯所普遍采用，非常可能会比十六世纪早得多，虽然正如我们已经说过的，只是在这十六世纪的有关文献中，才开始更为经常地提到这种乐器。现在更重要的问题是,俄罗斯的多姆拉琴到底是在什么时候失去了它那古老的外貌,而从双弦多姆拉琴变成了三弦多姆拉琴?应该认为,这个功绩属于著名的三角琴制造名师和所谓"大俄罗斯民间乐队"的创立者——瓦西里·瓦西里叶维奇·安德列叶夫。尼古拉·彼得洛维奇·福明和乐器制作师谢·伊·纳里莫夫完全按照安德列叶夫的要求,制成了经过改良的多姆拉琴的四种基本样式,此外还有两种补充的变种。这些"经过改良"的三弦多姆拉琴，结合三角琴、古斯里琴和某些民间管乐器和打击乐器，乃是安德列叶夫的乐队的基础。更晚一些时候，格里戈利·巴夫洛维奇·留比莫夫尝试再把多姆拉琴加以改善,并使它变成拥有四根琴弦的乐器,留比莫夫是"多姆拉琴六重奏"的创立者,大家知道,这六重奏共包括仿照小提琴调音的第一和第二多姆拉琴、按中提琴调音的中音多姆拉琴、比小提琴低八度调音的次中音多姆拉琴、相当于大提琴的低音多姆拉琴以及与低音提琴同样调音的最低音多姆拉琴。在采用四弦多姆拉琴的乐队中，还有调音比中音多姆拉琴高八度的小型多姆拉琴，时常被称为"最高音多姆拉琴"(домра-piccolo)。

在忠于安德列叶夫遗训的俄罗斯民间乐队中特别广泛流行的

三弦多姆拉琴，共有四种样式。普通多姆拉琴——有时候不十分正确地叫做“小多姆拉琴”——被看作原型乐器。其次，作为“联系环节”的是现在叫做“中音多姆拉琴”的中型多姆拉琴和一度被用于安德列叶夫的乐队的“G 调次中音多姆拉琴”。最高的多姆拉琴是小型多姆拉琴，而最低的是大型多姆拉琴或者说“最低音多姆拉琴”。三弦多姆拉琴按四度调音。弹奏多姆拉琴不象弹奏三角琴那样采用拨子，而是采用相当于拨子的“小苇片”、“小木片”或者“羽毛管”。多姆拉琴的琴颈或者“指板”上用品划分为低音弦用的有十四个品，高音弦用的十九个品，这就使得多姆拉琴可以奏出位于拥有变化半音的两个八度音程之中的整个音列。还有补充性的一些品，使有可能发出若干个附加的音级，这些音级的音响有点尖锐和紧张，使用时得十分小心。多姆拉琴用以作为独立的“乐器组合”或者民间乐队的旋律声部时，其音响留给人们格外良好的印象。格拉祖诺夫的«俄罗斯幻想曲»、伊波里托夫-伊凡诺夫的«在晚会上»以及谢·雅·克留科夫斯基和尼古拉·彼得洛维奇的一些出色的俄罗斯民歌改编曲等等十分著名的作品，都可以作为这方面的范例。

三角琴 从俄罗斯民间乐器的发展史上可以看到，多姆拉琴在整个十八世纪、至少还有十九世纪的前三分之二的这一大段时期中，经历着衰落的阶段。在这一漫长的间隙中，多姆拉琴完全不被采用，而出现了一种新的乐器，它取代了这种古老的多姆拉琴。据十八世纪的文献资料所载，这种“新”乐器取名为三角琴（балалайка），有两根琴弦的，也有三根琴弦的。没有任何理由根据这两种乐器的外形而断言，多姆拉琴和三角琴是不同种类的乐器。相反地，这两种乐器不但同样“源出自东方”，而且实际上是同样一种

丹布尔琴形状的乐器中不多的几个变种。俄罗斯的旅行家如叶·费·吉姆科夫斯基和尼古拉·米海伊洛维奇·普尔热瓦尔斯基等曾经走遍整个近东,并一度到过蒙古和西藏,据他们所证述,居住在上述所有地区的各民族所拥有的拨弦乐器,只有一种三角琴。综合所有这些情况,完全可以设想多姆拉琴乃是三角琴的眞正祖先,而作为眞正的俄罗斯民间乐器的三角琴,只是它的一个无足轻重的变种。

如果认为俄罗斯的多姆拉琴源出自阿拉伯-波斯的丹布尔琴的说法是确实可信的话——暂且还沒有更正确的结论性的资料——,那么,这多姆拉琴的带有相当长的琴颈的琴身应该是椭圆形或者圆形的,安装琴弦的琴身正面总是平的,而其背面则是隆起的。正如我们已经知道的,这多姆拉琴只用羽毛管或者薄木片弹奏,从来不用手指头弹奏。然而,上述所有这些同现代对三角琴的概念完全是两回事。由于安德列叶夫而享有音乐会演奏用乐器的盛名的最新型三角琴,其琴身是在下端有点突出的三角形,琴颈很短,有三根琴弦,发音的方法同多姆拉琴的发音方法绝然相反。然而,十八世纪时的三角琴在更大的程度上比较象俄罗斯的多姆拉琴,不象现代音乐生活中惯常采用的三角琴本身。例如,论学识之渊博不能不令人信服的雅谷·封·斯太赫林就曾写道,三角琴的琴身时而是圆形和椭圆形的,时而则是三角形的,而它的琴颈"很长",以致比它的琴身长四倍。当时的其他作家,例如十八世纪俄罗斯艺术《记事》的作者约翰-约阿希姆·贝列尔曼等也曾提到古老的三角琴琴身的不同形状。他为三角琴取了一个不好看的德文名称——Palalaika,顺便一说,他指出在十八世纪末人们还用木片或者羽毛管以弹奏三角琴。根据这一理由,法明秦说道,所有这些

情况“显然表明十八世纪，可能十七世纪末也应该计算在内，乃是在俄罗斯人手里从以前的丹布尔琴形状的多姆拉琴产生了琴身呈三角形的独特的三角琴的过渡时期”。根据伊凡·伊凡诺维奇·戈里科夫的证明而加以判断，三角琴曾参加1715年间根据沙皇彼得的命令而举行的“父王”(князь-папа)逗乐婚礼的节日演出，而什太林在述及十八世纪中叶的三角琴时曾写道，三角琴在他生活的那个时候是属于“整个俄罗斯的全民性乐器”。然而，已经准确地判明，在混乱的十七世纪之后最初三个沙皇统治期间，三角琴并没有得到普遍的传播。它只是在十八世纪末才成为民间惯常使用的乐器，而这个时候应该看作现代三角琴眞正产生的时间。所有这些资料把三角琴看作好象是大概产生于十三世纪的一种“最古老的俄罗斯民间乐器”，就象一个著作家根据当时的乐器的“流传”广泛而不由地就看作这种乐器起源于“远古”一样，这应该归结为常犯的一种错误。

现在很自然地会产生这样一个问题：三角琴(балалайка)一词本身是从何处产生的？在民间，“巴拉拉伊卡”的名称时常被读作巴拉巴伊卡，这巴拉巴伊卡一词可能或多或少地是同“弹奏”(бренчать)、“拨弄”(балакать)系在三角琴上的琴弦的概念相接近的。换句话说，这一种简朴的乐器所特有的发音方法，很快地反映在它的名称之中，而“巴拉拉伊卡”一词也获得了普遍的承认。在俄罗斯西部，当地居民同波兰人和乌克兰人经常往来，在这里，巴拉拉伊卡一词变成了常可遇到的“巴拉拉伊卡”，甚或“巴拉包伊卡”。假如说“拨弄”(балакать)、“打諢”(балагурить)、“敲打”(балабонить)在其基础上都同韃靼的词根“бала”——“孩子”有关系，那么假定“巴拉拉伊卡”一词源出自韃靼，倒是有几分可信的。当然，

所有这些只是一些十分可能和可以允许的猜测。至于说三角琴的“三角形”，这种现象说来极其简单。正如我们已经知道的，在三角琴的过渡时期它就有两种样式。琴身呈圆形的三角琴保存了当时已被遗忘的多姆拉琴的特征，通常是由有经验的乐器制作师制成的，然而三角形的三角琴则是民间巧匠的高尚的业余活动的产物。论述过十七世纪最后几十年的俄罗斯国家的约翰·戈特利普·格沃尔吉相当明显地支持这种说法。关于这一点，他直截了当地说：普通的人民自己制造自己的三角琴”，在他那个时候，在某些场合下，这种乐器是用“弯曲的木块制成的，在乐器上系着两根琴弦”。

总之，现代的三角琴，作为一种俄罗斯真正的民间乐器，根据俄罗斯民歌的著名搜集者阿·列·马斯洛夫的非常确切可信的描述，“有一个等腰三角形的薄壁共鸣体，琴颈很长，末梢是带有三个弦轴的琴头。各个部分是互相粘合在一起的。琴身背面从侧面看来成为圆形，象琴颈从同这一侧面看来一样。琴身正面，平坦的音板和琴颈位于不同的平面上，相互之间稍稍构成钝角关系”。现在在三角琴的琴颈的平坦的正面上，装有稍许凸出的十九根金属的弦枕木，或者叫做品。演奏能手所采用的三角琴琴弦，也象老早以前的时候那样，总是用的肠衣弦，但是在乐队中，为了发音更饱满和更不费事，通常代之以金属弦。音调较低的三角琴拥有裹上银丝的钢弦以及供演奏者弹奏时使用的皮制的拨子。这种皮制的拨子之所以需要，是因为钢弦裹上的不是丝线，而是过分粗的银线，拉得很紧的弦线可能会损伤演奏者的手指头的缘故。皮制的拨子基本上是为了容易演奏并增强音调较低的那些三角琴的音响。

音乐会用三角琴的三根琴弦多半按四度的“普通调弦法”调音，虽然某些演奏者有时候特别偏爱所谓“不谐调”的调音，也就是

使两根低音弦按四度调音，并使这两根低音弦与上面的一根弦的距离扩为五度或者下方四度。

在俄罗斯民间乐队中的三角琴共有五种样式，叫做"第一三角琴"、"第二三角琴"、"中音三角琴"、"低音三角琴"和"最低音三角琴"。在安德列叶夫的"三角琴乐队"时期，最积极和坚定不移地拥护这一乐队的创立人之一尼古拉·彼得洛维奇·福明曾建议纯粹用俄罗斯的名称来为刚才列举的所有这些不同类别的三角琴命名。把 прима（第一三角琴）、секунда（第二三角琴）和 альт（中音三角琴）叫做 первая（第一）、вторая（第二）和 третья（第三）三角琴，而 бас（低音三角琴）和 контрабас（倍低音三角琴）则叫做 большая（大三角琴）和 очень большая（特大三角琴）。然而，所有这些简单、明了和十分得当的名称，在俄罗斯民间乐队中并没有得到流行，而且可惜的是很快地就完全给遗忘了。

正如以上已经说过的，管弦乐队中的三角琴各按四度调音。最低的一根琴弦即第三根弦，时常用以加强第二根弦，同第二根弦同度。第二三角琴的调音比第一三角琴低四度，而中音三角琴发音则比"第一三角琴"低八度。低音三角琴按另外一种方法调音，它的第三根弦通常不是跟第二根弦同度调音，而是比它调低四度，这在技术方面有很大的优异之处。最低音三角琴的调音、在乐谱上通常是记写在与低音三角琴同度的位置上，但是它的实际音响比后者低八度。三角琴的惯用的乐队音域不超过两个八度，只有两种低音三角琴，在上方还有若干个补充性的半音音级。

在俄罗斯民间乐队中，三角琴具有与多姆拉琴一族乐器同样重要和巨大的作用。三角琴拥有强力、响亮和非常美妙的音响，在乐队中经常与比较简单和暗淡的多姆拉琴相对比。在歌剧和交响

乐队中，除了我们已经知道的例子之外，谢洛夫的歌剧《魔力》中的人物叶辽姆卡，也是弹的三角琴。柴科夫斯基的一套在其童眞的魅力方面无与伦比的《儿童钢琴曲集》中的《卡玛林斯卡亚》管弦乐改编曲，就有一些三角琴结合成为一个总的声部参加小交响乐队演奏。在格拉祖诺夫的《俄罗斯幻想曲》和伊波里托夫-伊凡诺夫的《在晚会上》等作品中，有一些三角琴担负着非常重要的管弦乐的演奏任务。福明和克留科夫斯基的俄罗斯民歌改编曲，为三角琴提供了最丰富的活动场所。在《公主在城里》或者《沿着彼得大街》这样一些歌曲中，三角琴的声音十分迷人。最后，在瓦西连科的带有管弦乐伴奏的《三角琴协奏曲》中，三角琴的音响也非常吸引人。这部作品要求那些敢于在任何闻名的大音乐厅公开表演的三角琴独奏家，必须具备巨大的技巧和熟练的演奏。

古斯里琴 我们知道，罗斯“世俗音乐”的主要代表者，自从远古开始在很多世纪以来一直是一些能手和丑角，他们历来都被称为“民间艺人”。而“古时候的歌手和变戏法的乐师的形象本身，不由得同古斯里琴的概念相联系”，这古斯里琴乃是流传最广的一种古老的斯拉夫乐器。“古斯里琴”(гусль 或 гусли)一词在所有斯拉夫方言中都可以看到，但是远非总是指着同样一种东西。例如，现在“古斯里琴”在南部斯拉夫民族中是指一种原始的单弦弓弦乐器，英勇的“英雄史诗”就是用这种乐器作为伴奏的。西部斯拉夫人相反地则把小提琴或者类似小提琴的乐器叫做“古斯里琴”。精通古代历史的著名俄罗斯行家伊斯玛伊尔·伊凡诺维奇·斯列兹涅夫斯基证述，弗里乌利的斯拉夫人把“古斯里琴”一词——gôslje 有时候理解为小提琴，有时候理解为一种曼多林，而与弗里乌利的斯拉夫人相毗邻的列吉扬人，在不很久以前还把

бslje的名称理解为一种三角形的乐器，这种乐器同小提琴毫无共通之处，但是最接近眞正古老的古斯里琴。最后，东部斯拉夫人，也就是俄罗斯人，总是把"古斯里琴"理解为被海外的异教徒游客当做"卧式竖琴"的那种乐器。

这里当然不必要推敲这种分歧音乐语言学和辞源学的细节。只要再说明这么一点也就够了，古斯里琴始终是而且处处是属于弦乐器的数量众多的一族，在这些弦乐器中有一个共通之点，那就是：在古时候"弦"也叫做"古斯里"(гусль 或 гусли)，而且非常可能就是从古斯拉夫语的"弹奏"(густи)，也就是"发响"(гудеть)一词转化出来的。民间所说的琴弦响了(гудут)和古斯里琴响了(гудут)是一个意思，这种说法正是从这一基础上产生的。在古俄罗斯文献资料中，不管发音的方法本身如何，"琴弦"的声音总是叫做"鸣响"(гудение 或 гудьба)。弹奏弦乐器的乐师一般就叫做"гудец"。在基辅弹奏"弦乐器"的乐师(гудец)叫做巴扬(боян)，在所有古俄罗斯传说和歌词中都可以遇到他。在一段古代文献的斯拉夫译文中曾直截了当地说道："也可以听到古斯里琴手弹奏古斯里琴的声音"。十二世纪的一位活动家基里尔·杜洛夫斯基也表达过同样的想法，他说："有人在讲故事，还有人在弹奏古斯里琴"。十六世纪著名的《家训》指责"古斯里琴(гусли)和所有琴弦的鸣响(гудение)"，而《圣礼书》则把听"古斯里琴的鸣响"也列入忏悔者所耽溺的罪恶之中。在俄罗斯民间故事中常常说到"自动古斯里琴"，这种古斯里琴会自己上弦，自己演奏、跳舞和唱歌。

古斯里琴作为一种古俄罗斯的民间乐器，在十一世纪初的编年史上就已提到，但是俄罗斯人知道这种乐器大概还要早得多。在俄罗斯历史文献中，作为一种十分确定的乐器解释的狭义的"古

斯里琴”一词，最早是在十六世纪上半叶，也就是当总主教达尼伊尔对它进行抨击时方才看到。古斯里琴出现在宫廷日常生活中，最早大概只是在 1626 年沙皇米海伊尔·费多罗维奇的婚礼上，在这里，古斯里琴手、多姆拉琴手和小提琴手都为沙皇和沙皇的宾客作乐。后来，当民间艺人开始遭受到残酷迫害和真正的排挤时，古斯里琴也同多姆拉琴一样不再为人所注意，而且它随同当时的其他乐器一并被看作“各种各样的魔鬼的演奏”。联系到这一点，提一提亚当·奥列阿利的叙述是很有趣的。奥列阿利在十七世纪三十年代到过莫斯科，他曾经写道：总主教约瑟夫一世不但下令禁止“猪猡音乐家”演奏，而且下令把所看到的他们的乐器砸烂销毁。不但如此，他一向禁止俄罗斯人接触任何“用乐器演奏的音乐”，下令在人们家里到处搜索乐器，象中世纪的宗教裁判所的死刑行列(auto da fé)一样，在莫斯科河上加以烧毁。况且，沙皇和总主教的权力可以管到俗人的家里，从他们手里强行抢走乐器，并当场加以销毁。当然，象这样濒于极端的毫无顾忌的野蛮行为，并不可能铲除俄罗斯人民对乐器演奏的爱好，旧的乐器被销毁了，即时又有更加完美的新乐器出现。

起先，古斯里琴只是很简单的一块木头，制成顺着与琴头相反方向扩大的一块板的样式。琴的正面是平坦的，用以系上琴弦，琴的背面凿成一个空心的虽然并不很深的箱子的样式。后来，在琴板上钻开“一些音孔”，而箱子也改用薄木板制成，因而使它变成一个真正的“共鸣箱”。琴弦的数目各不相同，但是不少于五根。这些琴弦牢牢地固定在琴板的窄的一端，而在宽的一端，琴弦则绕在木制或者铁制的一些叫做“扣钩”的弦轴上。在远古时候这琴弦是用马尾制成的，后来改用了肠衣，最后再变成用铜制造。“音响宏

亮的古斯里琴”的说法，就是由此而来的。从十五世纪开始，古老的古斯里琴的外形大为改变，它采用成圆形弯曲的三角形的形式，琴弦纵向排列。在演奏时，古斯里琴基本上总是摆在演奏者的膝盖上，难得也有把琴摆在演奏者面前的小桌子上的。这种情况使得所有到过当时的俄罗斯的旅客，都把古斯里琴叫做“卧式竖琴”或者“弹拨乐器”(псалтырь)，这名称是从古希腊文的 psalterion 或者是从拉丁-罗马文的 psalterium 转化而来的。在俄罗斯日常生活中，“古斯里琴——弹拨乐器”作为很多绘画上的大卫王手里拿着的这种乐器，大约是在靠近十四世纪的时候出现的，而且分明是借用拜占廷的这种乐器的形象。非常可能在外国人的影响之下，古俄罗斯的古斯里琴起先是采用阿拉伯东方的“弹拨乐器”的外貌，在此之后它才具有弓形或者说呈圆三角形。这里所说的这种情况并没有任何意义，因为古俄罗斯的古斯里琴从来没有用于现代歌剧乐队、交响乐队和民间乐队中，而且应该认为将来也永远不会被用于上述的乐队之中。曾经有一个时候这种乐器被用于所谓“古斯里琴的演奏”，这种演奏在十八世纪俄罗斯宫廷中很受重视。例如，约在 1700 年，雅·米·马尔凯维奇所提到的古斯里琴演奏者曼科夫斯基和他的同行基尔雅克·康德拉托维奇都是宫廷的“古斯里琴手”，后者在 1733 年五月且获得女皇安娜的奖赏“一百卢布”，而在 1780 年左右，也就是在叶卡捷琳娜二世时，这“宫廷古斯里琴手”的职位由瓦西里·费多罗维奇·特鲁托夫斯基充任，顺便说一句，特鲁托夫斯基曾把加弗里拉·罗曼诺维奇·杰尔查文的诗作——“慈善箱”配上音乐。

现代的古斯里琴(键盘古斯里琴和拨弦古斯里琴)同古老的“自鸣古斯里琴”或者“强声古斯里琴”已经毫无共通之处。现代的

古斯里琴是一种沉重的金属框架，附着在木质“共鸣箱”上，这共鸣箱的外形有如一张呢面“牌”桌。有四只脚把它撑高到便于坐着的人弹奏的高度，弹奏键盘古斯里琴只用一只右手，有时候手上可以拿一个皮制的拨子，而弹奏拨弦古斯里琴则用两只手。现代键盘古斯里琴和拨弦古斯里琴的琴弦只用钢弦，象钢琴琴弦一样调为位于五个八度的音域之间（从大字一组的A音到小字三组的a音）的变化半音音列。

键盘古斯里琴的所有琴弦，都用象钢琴上所使用的小小的遏音器挡住，这遏音器借助于左手手指控制的只有一个八度的键盘而产生作用。古斯里琴的音键构造近似竖琴，乐器上的每一个延音板对所有同音名琴弦都同时起作用。在键盘上按下任何一个和音，就可以使“古斯里琴演奏者”需要用手指头或者皮拨子很快地弹到的所有相应的琴弦，都脱离开遏音器的阻挡。现代的拨弦古斯里琴在其构造上同键盘古斯里琴非常近似，但是它既沒有键盘，也沒有遏音器，它的琴弦为了便于演奏者弹奏起见，分别系在两个不同的平面上。按照A大调音阶的自然音列的次序排列而调音的所有琴弦，都系在乐器制造者所规定的高度上，至于相当于钢琴“黑键”的所有变化半音音级，则安置在比上述琴弦略低的位置上。这样一来，拨弦古斯里琴按普通方法调弦时，滑奏只能以上述的A大调音阶的方式而进行。

必须指出，古斯里琴的发音同乐器的外形无关，非常响亮和优美，它与竖琴的音响，尤其是与洋琴或者钢琴的音响，都毫无共同之点。在俄罗斯民间乐队编制中，键盘古斯里琴和拨弦古斯里琴有时候同时使用，而且通常留给人们极好的印象。两种古斯里琴同时演奏，其音响非常响亮而有力，虽然在技术方面相当单调，甚

至是贫乏的。很多现代演奏家都力图丰富键盘古斯里琴的技术手法，力求使之多样化，然而他们所获得的成就却是十分有限的，因为通过音键而发生作用的遏音器成为这一方面的基本障碍。

键盘古斯里琴最常用于俄罗斯民间乐队中，而且实际上起着一种“装饰性”声部的作用。然而，使用古斯里琴应当很有节制和小心谨慎，因为古斯里琴在俄罗斯民间乐队中的作用，大致与交响乐队中的竖琴相吻合。格拉祖诺夫在«俄罗斯幻想曲»中特别成功地使用了古斯里琴(键盘古斯里琴和拨弦古斯里琴)。伊波里托夫-伊凡诺夫在他那广泛闻名的作品«在晚会上»中，以美妙而多样的很好的手法而运用键盘古斯里琴。克留科夫斯基非常熟练地使用这键盘古斯里琴。这些键盘古斯里琴在他那卓越的俄罗斯民歌改编曲«萨拉托夫城下有什么东西»和«沿着彼得大街»中，音响显得特别美妙。在交响乐队中古斯里琴几乎不曾见到过。作曲家至今仍然不敢采用古斯里琴，或者是因为不相信这一个美妙的乐器，或者是因为简直就不知道怎样使用它。这是非常可惜的！他们在自己的乐队音响的美和表现力等方面，失去了非常之多的东西……

不同样式的曼多林和吉他的结合，在音乐史上被称为“那不勒斯”乐队。然而，这些乐器不止一次地被用于歌剧乐队或者交响乐队之中。采用曼多林的最著名的例子，在莫扎特的歌剧«唐·璜»中可以看到，而采用吉他的例子则有罗西尼的«赛维利亚的理发师»。采用意大利民间乐器小型组合的一个卓越范例，在威尔第的歌剧«奥赛罗»中当农民合唱队为惊扰不安的黛丝德蒙娜排愁解闷的场面中可以看到。古斯塔夫·马勒不止一次地把曼多林和吉他用于交响音乐中。在苏联作曲家中，只有斯卡季阿罗夫有过一次

把一个曼多林用在他的一首《鞑靼之歌》中，而瓦西连科也有一次把四个曼多林用在他的舞剧《米兰多丽娜》的《夜曲》中。“民间弦乐器”在现代交响乐队中的活动，实际上只限于上述不多几个例子。

但是，如果说曼多林和吉他在交响乐队中的活动毕竟是相当有限的话，那么，作为眞正的民间乐器，曼多林和吉他在意大利、西班牙和拉丁美洲人民生活中，却占有很重要的地位。这些乐器的产生和发展的历史极为错综复杂，深入叙述这一个复杂的现象的一切细节，可能幷沒有什么意义。因此，只须谈谈最主要的方面，也就是对这些美妙的乐器的一般爱好者可能有所裨益的问题，也就够了。

毫无疑问，应该承认曼多林和吉他源出自古代的诗琴——有一个时期曾为西欧的音乐爱好者特别广泛采用的一种乐器。但是发明诗琴的荣誉幷不是属于西欧国家，顶多只能把这些国家看作这种乐器的优秀制造者，由于它们的关心和手艺曾使这一乐器臻于完善。诗琴是源出于东方的一种乐器，它的产生大约可以追溯到史前时代，也就是当人类第一次注意到系在弓或者框架两端之间的弦线的音响的那个时候。因此，可以这样说而沒有多大危险陷入谬误，即一切带有用手指弹拨的琴弦的乐器，在东方最远古的文明社会里就已有了。所有这些乐器在其发音的方式方面很早就分成两种基本的类型。琴弦可以按其全长自由地发响的乐器属于一类，而琴弦便于通过手指头的作用，即通过把琴弦压在指板的平滑的表面上的方法加以截短的乐器属于另一类。吉他就是属于这后一类型的“拨弦乐器”，有一些学者从吉他的构造上认为它是独立产生的一种十分独特的乐器，另一些学者则只是把它看成为在

一系列较不完善的变种的后一阶段。究竟事实如何现在很难确定，但是毫无疑义，在美索不达米亚和北非的最远古的一些民族中，就有一些乐器在其外形方面极其近似现代的吉他。然而，一般认为吉他属于诗琴一族，是诗琴的族亲，只是它无论在外表上或者在体积上都和诗琴不一样。不过，这种观点恰恰也是一种随意作出的假设，它在同等程度上可以是正确的，也可以是错误的。现在，在吉他的历史进程中，主要的并不在这里。

吉他　吉他的活动的全盛时期，就其高尚的一面看来，大概是从诗琴艺术衰落时期、或者至少是从它明显地表现出行将衰落的时期开始的。这种衰落的原因，乃是在于羽管键琴的产生和迅速传播，在羽管键琴的排挤下，诗琴被迫把自己的权利让给那种在很多方面可以取代它的乐器。只是羽管键琴在其演奏的方便这一点上无法同诗琴相匹敌。我们知道，诗琴在演奏时可以同弹奏诗琴的人完全"溶合"在一起，同演奏者紧贴着，并能适应演奏者的所有最细小的艺术意图。这种特点正也就是吉他所固有的，可能这也正就是为什么音乐爱好者对完全保留古诗琴的特征的这种乐器会如此爱不忍释的原因之一。

吉他大概是摩尔人在十三世纪以前不久带到西班牙去的，在当时手抄文献资料中，可以看到对这种在那时候被称为"摩尔吉他"的描写。这种吉他呈椭圆形，背面隆起，琴颈相当长，所有这些都使它同诗琴相接近。在椭圆形的下端装上一个小槽，用以系住三排琴弦，可能是双弦。相反地，同在那个时候在西班牙普遍使用的而且被认为同"摩尔吉他"同样流行的"拉丁吉他"，却是8字形的，琴身十分平坦，装有四排双弦。根据中世纪诗人胡安·路易斯在他自己的诗作《挚爱集》(Libre del Buen Amor)中对这两种吉

他所做的评语，可以判定“摩尔吉他”的音响“尖刺而执拗”，而“拉丁吉他”无论是在其琴弦的装置上，或者是在其使用的方法上，尤其是在其音响之诚挚和温柔上，都不合于阿拉伯居民的胃口。因此，很容易得出这样的结论，那就是说“摩尔吉他”的弹奏，并不是采用一个音随着一个音断开弹奏的方法(Punteada)，而是采用以手指反面同时拂过所有弦线借以产生类似最普通的琶音(arpeggiato)效果的方法(rasgueada)。从这里可以十分明显地看出，“拉丁吉他”的音响与“摩尔吉他”大不相同，如果说阿拉伯人喜欢他们自己的吉他的音响之尖刺和急遽的话，那么西班牙人可就是衷心爱好“拉丁吉他”的悦耳和朴素的了。凯特林·什列金格正是根据刚才提到的这种情况而发展了其他作家首肯的理论，认为吉他在中世纪既是源出于阿拉伯的真正的民间乐器，同时又是一种真正的世俗音乐艺术的乐器，是希腊罗马的基法拉琴的后代。

根据巴德列·胡安·柏莫多在他的«乐器详说»(Declaracion de Instrumentos)一书中所记述，十六世纪的吉他已经不再冠以“摩尔”和“拉丁”的名称了，它只是简称为“吉他”。它具有“拉丁吉他”的外形，“腰身”相当之高而不很陡，在音孔周围地方镶有花饰，琴身上系有四排双弦，其中只有第一排多半是用单弦。在这种吉他的指板上有十个地方用豚弦绑住，借以确定品的位置。这种吉他用拂弦奏法(rasgueada)弹奏，也就是同时拨动所有弦线的意思，为民间舞蹈或者古老的民歌伴奏时都是用的这种演奏法。萨尔瓦多尔·达尼埃尔在叙述这种经摩尔人取名为“kuitra”以别于阿拉伯人的“китар”的“联合式”吉他时，曾经断言这种吉他在获得第四排琴弦之前拥有三排双弦，它的背板呈梨形隆起。这一判断是完全正确可信的。摩尔人和西班牙人之间的频繁接触，不可能不

互相产生影响，正是阿拉伯和西班牙两股音乐潮流的这种友好结合，终于产生出这种在十七世纪极其流行的乐器来。

但是在实现这一个转变之前，在西班牙还出现了吉他的一个变种，叫做“vihuela”或“vigola”，它在很多方面既象吉他又象诗琴。就其实质说来，vihuela 只是在体积方面有所扩大的吉他。它拥有比较宽的音域，比较强而有力的音响，还有六排弦，——有一排低音弦位于吉他的第四排弦之下，而一排高音弦则摆在吉他的第一排弦之上。同在这一个时期出现的古老的 vigola 共有弹弦、拉弦、拨弦三种，也就是说第一种是用手指头弹奏发音的，第二种是用弓演奏，第三种则用小梳子或者拨子拨奏。vigola 的琴弦的数目多半限于六排双弦，各按四度调音，但是两排内弦之间相距一个大三度。巴德列·柏莫多还提到了一种有七排弦的 vigola，它所增加的一排最高的琴弦定为小字一组的 c 音，而在意大利还流行着一种六排弦的 vigola，其中第三排弦调高半音。十六世纪在西班牙所采用的 vihuela 的习惯调音法，大概是最为稳定的了。

在很久很久以前，古老的西班牙吉他只有四排双弦，调音也不像胡安·柏莫多所说的那样，他还主张把 vigola 的两侧外弦去掉以改为吉他。在他那个时候还有其他一些调弦法，其中有一种更为常用也更为流行的调弦法，叫做“新式调弦法”或者“高音调弦法”，而另一种叫做“老式调弦法”或者“低音调弦法”。吉他的这后一调弦法，只是用在伴奏古老的歌曲和采用拂弦奏法时，而“新式调弦法”则只用于上层社会的音乐中，也就是“世俗”音乐中，这里指的不是民间的音乐，大概也不是教堂的音乐。

在十七世纪初，吉他还是拥有四排双弦，根据“西班牙”或者“意大利”的方法调音，显然这是从 vigola 的调弦法而来的，虽然

象吕培·菲利克斯·德·维加等后来的作家把第五排琴弦的并入，归功于著名的意大利诗人和备受赞誉的马德里吉他演奏家维森台·埃斯比奈尔，看来这并不完全符合事实。更正确可信的假设是：四弦吉他的这两种调弦法合而为一，形成了五弦吉他的调弦法，这种吉他在西班牙国外获得了"西班牙吉他"的别称。

应当认为：埃斯比奈尔并沒有"发明"第五根弦，这第五根弦也象第六根弦那样在他之前就已经有了，但是无疑地他使五弦吉他变成当时最受欢迎和最为流行的一种乐器。不过，十七世纪中叶最著名的吉他演奏家是弗兰西斯科·科尔贝拉，他的名字多半被读作科尔贝塔。他获得了神话般的成功，而最纯熟而精致的吉他演奏"方法"一般认为就是他创造出来的。对吉他的热烈迷恋以及很多社会地位很高的人物对吉他的庇护，毕竟还是沒有能够使它避开残酷的迫害以及宗教裁判所的极端残暴行为的表现，顺便说一句，关于这一点，雅克·庞奈在他所写的《音乐史》(Histoire de la Musique)中就有所记述。

十八世纪的"西班牙吉他"的成就是非常惊人的。吉他简直是充斥着贵族的法国，一般认为是当时在巴黎活动的意大利演员使它风行起来的。象约翰-安杜安·华托和弗兰斯瓦·布歇这样一些画家，在他们自己的画象中描绘过意大利演员和上流社会的太太们手里拿着的吉他，而音乐爱好者迷恋吉他的程度，则有如他们先前热中于狩猎、狗和各种游艺一样。当时最受赞誉的作曲家路易治·波凯里尼、约翰-涅波木克·洪梅尔、约翰-巴蒂斯特·贝拉尔和柏伦哈尔特·伦堡，把吉他用以参加室内乐重奏，让它演奏或多或少可以说是重要的声部。简言之，吉他在经历过某种衰落之后重又吸引了当时的人们的心，并在十八世纪下半叶使巴黎变成为

最著名的吉他演奏家汇集的中心，吉他演奏艺术也就从这里遍传全欧。在整个十八世纪，以及在十九世纪初当吉他的价值在费尔迪南特·索尔和吉奥尼西奥·阿库阿多手下达到极盛的那一个时期，吉他一直是有五根琴弦的。而当吉他成为最受欢迎的一种乐器时，人们就把它加以简化，并用六根普通的琴弦以取代它原来的五排双弦。我们无法准确判定如此重要的这样一个转变是在什么时候发生的，但是可以设想在吉他的整个历史过程中曾经有过这样一段时期，吉他因著名大师的艺术的需要而保留了它的五弦调音，作为一种简单的"民间乐器"而使用。后来，五弦吉他被人们所遗忘，六弦吉他占了上风，现在这后者还被看作眞正"古典"的西班牙吉他。根据全部事实看来，吉他的调音长时期以来都是不确定的。最著名的法国吉他演奏家之一拿破仑·科斯特使用的是他自己制造的七弦吉他，而著名的西班牙吉他演奏家弗兰西斯科·塔列加所使用的却是"民间的"六弦吉他，吉他在最近的复兴却同后者有关。以安德列阿斯·谢伏维亚为首的所有现代著名吉他演奏家，都是用的这后一种备受赞誉的乐器。

吉他在"鞑靼统治"时期的罗斯，大约是在十三世纪左右出现的，它的名称在当时的游记中已经可以看到。例如，在1246年间到过鞑靼的约翰涅斯·德·波略诺·卡尔比尼说过，拔都或者金帐汗国的所有其他统治者一定是在歌曲或者"弦乐器"的响声之下用饭的。在若干年之后沿着同样的路线在1253年到过拔都、曼古汗和拔都的儿子沙塔赫的宫廷的另一位旅行家——荷兰修道士威廉·鲁布罗克维斯，也提到了鞑靼人对一种被他们称为 citherula 或者 cithara 的弦乐器的偏好。然而，不能完全确信现在的形状的吉他在十三世纪出现于俄罗斯。更可能的假设是这样：眞正属

于“东方的”这种乐器同“摩尔吉他”的近似之处，较之希腊-罗马的基法拉琴为多，说眞的，眞正的吉他倒可以从这里找到它的出源。当时的这些旅行家提到的这种鞑靼人的吉他，具有摩尔人的 kuitra 的一切特点，而且无疑地退化为保留着诗琴的特征的顿勃拉琴或者多姆拉琴。吉他本身在古俄罗斯出现的时间要晚得多，大约不早于十六世纪末或者十七世纪初，因为画成四弦“拉丁吉他”的样式的吉他，在十八世纪的民间木板画中可以看到。应该认为：俄罗斯画家在他们自己的画作中开始把吉他看作一种乐器来描绘之前，吉他还不怎么为人民所熟知。雅科夫·封·什太林在述及女皇伊丽莎白统治时期的“音乐方面的新闻和值得注意的事件”时曾说过：“意大利人把意大利的吉他及其同胞姊妹曼多林带到彼得堡和莫斯科来，然而这些乐器在这里却沒能获得人们对它的好感，从来也不曾获得特别的赏识。不但如此，这些乐器在俄罗斯不可能象在意大利那样，用来伴随在情人窗下的爱情叹诉，因为不管是叹诉也好，是街巷的黄昏小夜曲也好，都不是这个国家的习惯”。同以上所述正好相反，根据一位早在 1609 年就已经提到吉他这种乐器的斯丹尼斯拉夫(他时常被称为瓦尔戈茨基)的说法，在毗邻的波兰，吉他乃是非常流行的一种乐器。这种情况使我们有理由设想：“拉丁吉他”在俄罗斯南部和西部出现的时间，可能要比什太林所指出的时间早得多，这种吉他在最初出现时无疑都是四弦的。五弦吉他在俄罗斯可能并沒有立足之地，至于由意大利人带到莫斯科和彼得堡去的六弦吉他，只是在十八世纪后半叶方才出现。

然而，根据同时代人所证述，吉他在俄罗斯并不怎么受人欢迎。这可能是因为它是四弦琴，跟那些大约自从鞑靼人入侵的时候开始在罗斯就已为人所熟知的三弦多姆拉琴或者三角琴同样贫

乏无力的原故。

对吉他的眞正爱好，只是从六弦吉他传入俄罗斯时开始，那时候，也就是十九世纪初，吉他成为引起所有音乐爱好者的注意的一种“时髦的乐器”。著名的寓言作家伊凡·安德列耶维奇·克雷洛夫在他所写的笑话«小女孩的功课»中描写了一群专给上流社会的时髦女人授课的教师，其中也已提到了“吉他”教师。但是吉他达到眞正的全盛时期，只是从著名的俄罗斯吉他演奏家安德列·奥西波维奇·西赫拉为吉他加上了第七根弦，幷改变它的调弦法，确定按照从乐谱上小字二组的 d 音算起的 G 大三和弦的各个音级调音的时候开始。

经过这番改善之后，西赫拉的七弦吉他获得了前所未有的成功，它完全排挤掉六弦吉他，成为眞正的俄罗斯民间乐器。后来，已经是在十九世纪末和二十世纪初，茨冈的吉他演奏者使用的七弦吉他改变了他们自己的调弦方法，也就是一般所熟悉的“莫斯科调弦法”，幷在第二个附加的指板上获得了若干个空弦低音。“莫斯科调弦法”的实质乃是在于引用了七和弦，这对伴奏各种各样的“感伤的”和“爱情的”歌曲是非常必要的。“茨冈的合唱队”和“茨冈浪漫曲”的著名女演唱者简直是以此而使一系列趣味朴素的音乐爱好者感到极为扫兴。这种畸形的“茨冈吉他”逐渐失去了它的意义，而且象以后我们将要谈到的那样，幷沒有怎么流行，只有不多不少的一部分爱好者采用它。

但是，这种暂时的偏离幷未能掩盖得了眞正的俄罗斯吉他的价值。这种偏离只是造成了对六弦吉他的热中，而且明显地分成了两个派别，一派捍卫俄罗斯民间的七弦吉他，另一派热烈拥护西班牙的六弦吉他。遗憾的是，热中于著名的西班牙吉他演奏家安

德列阿斯·谢伏维亚的卓越演奏和俄罗斯一些“六弦吉他拥护者”处于盛怒状态之下竟宣布具有自己的各种调弦法和特点的七弦吉他是非法的。他们认为恢复了自己的“曾经被蹂躏的权利”的西班牙六弦吉他，由于具有六根琴弦，可以采用最好的吉他调弦法，并打开了进一步向前推进的最广阔的可能性。相反地，把七弦琴看作是俄罗斯吉他的眞正的民族色彩所在的那些吉他演奏家，却认为这种乐器的性能更为丰富，因此应该把它当作唯一正规的乐器来学习。在这种情况之下，毫无必要深入叙述这“局部的”和恰恰是吉他演奏家们所进行的热闹的争论，只要再这样说明一句也就够了——既然“拥护六弦吉他的人们”捍卫的是他们自己的乐器，而“拥护七弦吉他的人们”也同样捍卫他们自己的乐器，这样是不可能弄清楚事情的眞相的。

联系到我们刚才所说的这些情况，在这里谈一谈吉他演奏家瓦列尔扬·鲁沙诺夫所透露的一个细节，倒是十分有趣的。著名的俄罗斯医生和著名的吉他演奏家兼作曲家阿·阿·维特洛夫在评述他那个时候的七弦吉他的价值时曾经说过：“七弦吉他——这是在俄罗斯音乐的土壤中产生的，因此是最富于民族色彩的和道地俄罗斯的一种乐器，而六弦吉他却是从国外传入的，在西班牙和意大利音乐的土壤中产生的，因此乃是一种最具有世界性的乐器。这二者在各自的文献中都有其数量众多的卓越作品和技巧高超的改编曲，二者都有源出自民间歌曲和诗篇的一些作品。这两种吉他同样都有它自己的巨擘——作曲家和演奏能手。但是记录和采集俄罗斯歌曲，毕竟是七弦吉他的独特的和主要的倾向。这种倾向明显地表现在西赫拉、阿克晓诺夫的著名作品中和特别明显地表现在天才的维索茨基的作品中”。

现在应该怎样来解决在交响乐队中使用吉他的问题呢？如果以西欧的全部是为西班牙六弦吉他而写的音乐为基础的话，那么肯定正是这种六弦吉他应该更受推崇，既然俄罗斯七弦吉他在俄罗斯古典作曲家的作品中一般说来并不起作用。如果从作为未来的交响乐队的一个成员的吉他的性能着眼，那么就应该承认有可能采用任何一种吉他，只要它在管弦乐队中的音响眞正良好、眞正能够很好地体现作者对它所提出的任务就行。然而，尽管伟大的音乐家、诗人和作家对吉他特别好感，人们对它的了解还是非常表面，一般并不信任它，而且认为它是专供小市民的爱好者使用的一种乐器。这种有害的和根本就不正确的观点应该永远予以抛弃，因为吉他作为管弦乐队的一个声部，可能象其他所有管弦乐器同样有用和有价值。对吉他应有的理解如果不可能是全面的，那么无论如何也应该是足够深入的，只有这样才有可能为它写出恰恰是在管弦乐队中音响效果良好的一个出色的声部。因此，有些吉他演奏家曾经说过，尽管吉他容易使用，也相当流行，他们自己却未必能够认识清楚这种乐器的眞正性能，这话倒是完全正确的。柏辽兹大概是第一次在他那著名的论述配器法的著作的某些篇页中谈到了吉他，他说："吉他主要是一种和声的乐器，特别适合伴随歌唱和参加某些不很嘈杂的器乐作品演奏，同样也适合在多少是比较复杂的和多声部的乐曲中担任独奏，它只有在眞正的行家的演奏中才能显出它那眞正的全部魅力。自己不会弹奏吉他，几乎就不可能把吉他声部写好。然而，大部分作曲家采用了吉他，却远非能够眞正地懂得它，因此为吉他写出来的东西格外难以演奏，一点也不动听，完全失去了魅力。自从钢琴进入了稍稍对音乐发生兴趣的所有家庭以后，除了西班牙和意大利之外，吉他的使用变成

到处都是无足轻重的。…… 作曲家也几乎不采用它 ……”。他还说：“这原因无疑地是在于它的微弱的音响，这种音响是吉他的天性所赋与的，它限制了吉他同其他乐器的结合。……然而，它的音响的忧郁和瞑想的色彩的表现可能要常见得多，而它真正存在着的魅力，不可能被抹煞掉。但是同绝大多数的乐器不一样，吉他合在一起演奏的时候反而不能引起人们的注意，十二个吉他同在一个时候弹奏同样一首乐曲，它的音响将会留给人们几乎是荒诞可笑的印象”。

柏辽兹的这一精密观察直到今天一点也没有失去它的尖锐性，吉他成为真正“亲密的”一件乐器，因而就没有成为真正的管弦乐器。吉他用于管弦乐队的所有例证，都是很有价值和相当吸引人的，但是这些例证完全没有解决问题的最终结局。一个作曲家，特别是对吉他有着一定的倾心、而且知道小心在意地充分考虑吉他的所有特性及其天赋素质的作者，时常可以找到合适的理由把吉他用入管弦乐队中去。但是应该讲句公道话，在现代的条件下，在音乐越来越加远离“真正的音乐”这一概念，变成为某种幷不总是易于理解的和忍受得了的以及时常倾向于表现某种“噪音交响乐”的东西的当儿，说吉他的活动场所受到限制，一点也不过分。具有悦耳和谐的美质的吉他本身，力求脱离类似“现代的音乐”。它满足于民间音乐这一范围，在其中已经占有十分光荣的地位，幷担负起同它的性能十分适应的职责。当然，当柏辽兹在指责用十二个吉他去演奏同样一首乐曲时，他是正确的，但是他不可能预料到在上一世纪末注定要有“吉他演奏家的合奏”出现，而且吉他的活动要在这种合奏中达到了蓬勃的发展。真的，这种独特的“形式”在现在看来已经完全过时，但是代之而起的有拉丁美洲从墨西

哥到阿根廷的一些国家中的歌唱家和吉他演奏家的结合，在这种结合当中若干个吉他的合奏占有极其光荣的地位。而在这里使用了若干个吉他，绝对不会产生"荒诞可笑的印象"。相反地，一个或者两个普通吉他和一个低音吉他相结合时，其音响所产生的迷人印象，不但是在于其炽热的音响本身，而且大体上还在于整个合奏的美这一方面。

当然，在这里完全不必要深入叙述现代吉他的技术细节。只需要说明一下，吉他用一行高音五线谱表记谱，其实际音高比记谱低一个八度。吉他的三根或者四根高音弦多半是金属的，较少采用肠衣制成的，而它的三根或者四根低音弦只用表面包上丝线或银线的金属弦线。吉他的指板按照连续的变化半音的需要而用稍为凸出的金属枕或者品加以划分。品的数目不等。在西班牙吉他的"高音弦"上共有二十一个或者更多的品，而在其他各弦上则有十九个品；俄罗斯吉他的所有七根弦线都有十九个品，如果在指板上加上相应的一块台阶，有时候可以为前面的两根或者三根琴弦多装一些品。指板上的这种台阶多半是弧形的，这比直的要美观得多。在品与品之间的某些间隔当中，时常嵌上了小圆形的珍珠母，这是为了更便于确定音的高度。通常这种圆形标记最多只用三个，在第五个、第七个和第十二个品之间各嵌上一个。六弦吉他的音域包括从乐谱上小字组的 e 音开始一直到小字三组的 b 音，有时候到小字三组的 c 音和 $c^{\#}$ 音，甚至可以到小字四组的 d 音为止的整个音列，而七弦吉他的音域则位于小字组的 d 音到小字四组的 d 音这四个完整的八度的范围之内。正如以上已经指出过的，吉他的实际音响比记谱低一个八度。吉他演奏家兼作曲家为他们自己的乐器谱写乐曲的多得不可胜数，因此要一一列举

他们的名字已经是不可能做到的。因此只能提到"在吉他演奏家世界中"特别广泛闻名的不多几个人的名字。在西班牙人当中特别有声誉的是象马泰奥·卡尔卡西、米古埃尔·吕贝特、弗兰西斯科·塔列加和约阿金·图里那这样一些音乐家，而在俄罗斯则有米哈伊尔·维索茨基、谢苗·阿克肖诺夫、彼得·阿加福申和其他很多音乐家，简单罗列他们的名字对我们以上所说的幷无所补益。

在各种不同的吉他当中，流传最广的要算是夏威夷吉他。夏威夷吉他是不是眞的产生在夏威夷群岛，还是由于它有什么特殊的功绩才获得这个名称呢，这问题直到现在还无法判明。不知道怎样就为这一个"二十世纪的产物"取上了异国风味如此浓厚的名称，也不知道为什么沒有一个人认为有必要去把这事实的眞相弄弄清楚。总之，"夏威夷吉他"在爵士乐队、马戏团和露天舞台乐队中得到难以置信的流传。在弹奏时，把夏威夷吉他横臥在膝盖上，用金属小指环拨动琴弦而发声，而音的高低则用一块金属片沿着它的六根弦线上上下下滑动以加调节。这样一来，左手继续不断地做出了令人生厌的象悲鸣一样的滑奏，而手指头戴上一些金属小指环的右手则使吉他的音响加上了一种同样令人生厌的和以广招徕的懒洋洋的色彩。由于这种发音的方法，"夏威夷吉他"的音响过分夸张地热情和肉麻，带有故意引人注目的"情绪"，在某种场合中倒也产生了相当"强烈的印象"。当然，所有这些"音的震荡"所涉及的是十分轻浮的、多半是相当低级趣味的"娱乐"音乐。肖斯塔科维奇正是从这样一个角度着眼而把"夏威夷吉他"相当巧妙地用进交响乐队中去。这个例子在他为影片《黄金山》所配写的音乐中可以看到，这段音乐还被选入单独出版的组曲作为它的一个组成部分，取名为《圆舞曲》。现在，随着"夏威夷吉他"的疾速流行

而产生的那股热狂已经显著减弱，如今只是在“特殊的场合”中，也就是想要赋与乐曲某种在音乐上相当做作、甚或庸俗的“轻浮的色彩”时，才用到这种乐器。

在拉丁美洲国家中，正如以上已经指出过的，吉他具有特殊的意义，一般认为，与其说它是一种“专业性的”乐器，不如说它是真正民间的乐器。当地的音乐家，特别是音乐的爱好者都很熟练地掌握吉他这种乐器，乐于用它以伴随歌唱，还时常把它结合进包括有小提琴、小号和某些南美洲的打击乐器在内的最多种多样的合奏中去。在一系列拉丁美洲国家中，为了适应各该民族的特点和趣味，吉他的结构曾由某一民族进行了某些改造，这时候，吉他还拥有一些纯粹只有当地才有意义的特殊名称。

曼多林 曼多林的产生和发展的历史并不怎么复杂、紊乱。一般认为已经无可置辩的事实是这样：就其族系、特别是外形看来，曼多林的历史在更大的程度上可以说是出自诗琴，而不是出自其他任何类似的乐器。真的，作为已经被推翻的某一个时期的音乐统治者的诗琴，起先是在有所缩小的曼多拉的基础上、后来才在十八世纪非常流行的曼多林的基础上产生的。曼多拉本身是比曼多林稍大的一种乐器，而且，它的外号很可能是从西班牙的班杜利亚(Bandurria)得来的，这班杜利亚还为游吟诗人所采用，而且时常被简称为班多拉琴(Bandora)。至于说班多拉琴，也非常近似现代的曼多拉，它的指板较宽而短，扁形的琴身是由一些黑白相间的木板做成的。班多拉琴的琴头的位置同指板成直角形，而指板上的品用丝带或者肠线扎成，同诗琴上的品的做法十分相似。

然而，大约在中世纪早期出现于欧洲的、而且同现代的曼多林有着密切联系的诗琴全族乐器，其直接前身乃是同样一种古阿拉

伯的丹布尔琴，这丹布尔琴在著名的阿拉伯历史学家和音乐家阿尔-法拉比(Al-Farabi, 约 870—950) 的时候已经有了两个变种。其中一种叫做俟腊散丹布尔琴，另一种叫做巴格达丹布尔琴。这同样一种乐器的两种样式有什么区别，这问题现在可以完全肯定地说是无法解决的，但是我们知道，后来，这古老的丹布尔琴的基本样式增多起来，它经过了部分改变从而形成了同属一族的一系列乐器。这族乐器的某些变种，获得了大约直到今天仍被袭用的一些特殊名称。例如，特别出名的有所谓"大土耳其曼多林"或者大土耳其丹布尔琴(танбур кебір тюркі) 和"东方曼多林"或者东方丹布尔琴(танбур шаркі)，看来这后者乃是直接源出自古埃及诗琴——诗琴一族所有知名的乐器中最简便的一种乐器。几乎同样广泛流行的还有"保加利亚曼多林"或者保加利亚丹布尔琴(танбурбульгарі)、大型"波斯曼多林"或者波斯丹布尔琴 (танбур бузурк)以及"小曼多林"——小丹布尔琴(танбур кючюк)。在这里顺便指出这么一点倒很有意思，同阿拉伯其他所有的弦乐器不一样，丹布尔琴只用金属弦，而它的某些变种甚至有用四根双弦的，从这里有人认为有可能就是萨拉秦人在他们来到意大利南部和西班牙时把曼多林带入欧洲的。然而，以上列举的各种样式的曼多林，都很象现代的罗马曼多林和那不勒斯曼多林，而原有的"曼多林"可以说是这族乐器的"高音"，获得了最大的发展和传播。它同它自己的最接近的亲属乐器之间的差别，只是在于体积的大小和构造上的某些特点。这一情况多半涉及拥有六根普通琴弦和源出自诗琴乐器的某一旁系的所谓伦巴底曼多林或者米兰曼多林。我们知道，最早的时候，诗琴的弦数往往是它的原型乐器的一半或者四分之一，而"中型诗琴"则模仿现代米兰曼多林的弦数。

现在普遍流传的曼多林，构造非常简单。曼多林的木质琴身时常叫做"共鸣箱"，形状象高高隆起的蛋或梨子，它的一面切开并以稍稍向下端倾斜的平板封住。这种弯曲只是为了方便才这样做的，它同曼多林的音质毫无关系。正如我们所知道的，木料的选择和曼多林琴身的整个结构决定了它的音响的力量，这一点乃是它的最重要的价值所在。闷声的曼多林毫无价值，它的音响应该是响亮和清晰的。曼多林的上方平面，或者说它的"腹板"，通常用松木制成，板上镂出圆形的或者椭圆形的"花饰"，时常简称为"音孔"。它的相当短的指板用黑木或者乌木平板制成，板上装有若干品。这些品乃是一些细小的金属枕，有时候为了便利演奏者起见还用一些圆形珍珠母镶饰以标明。品的数目不等，一般供第一和第二根高音弦使用的品就比较多一些，而供随后的两根或者三根弦使用的就稍少一些。这种情况之所以产生，是因为一直通到镂花音孔当中的指板如此牢固地把音孔盖住，致使曼多林的声音在很多方面失去其固有的光彩。由于这个原因，指板最高的一端切成弧形，也就是使这弧形切口的左边一点始于镂花圆形音孔的一面，而斜过来的右边一点则止于圆形的另一面。品的数目时常是不同的，但多半是在低音弦上的十九个与更高琴弦上的二十八个或者三十个的幅度之内多少不等。曼多林的琴头有八个螺丝弦轴，而它的四根双弦用系弦钩在琴身的下端，借助琴马而系在指板之上，而且象其他所有这种样式的弦乐器一样在最高的弦枕处弯折。曼多林用软的骨质或者角质小拨子弹奏。曼多林的四根双弦按五度调音，它的最流行的调音方法同小提琴的四根弦的调法完全一样。曼多林按实音记写在高音谱表上，而它所拥有的整个变化半音音列包括两个半八度。曼多林的第一根弦线的最高一些

音级发音浑浊，不很好听。

左手的可能性同小提琴的技术手法几乎毫无区别，严格说来，相当繁难和复杂的乐曲结构，曼多林都能弹奏得来。但是，可惜的是它有某些惹人生厌和听来难受的敲击的发音法，却是完全不符合它的技巧的奥妙之处。在管弦乐队中，曼多林的这一属性显得最为尖锐，它的音响在乐队中几乎总是带有一点难听的鼻音，而且也有点生硬。纯朴的但又深具表情的民间曲调，或者便于发挥曼多林的自然特性的那些以简易见胜的旋律结构，用曼多林演奏最为成功。所有想要把曼多林引开纯真、素朴这一方面的不管任何一种做法，可能要失败的，因为曼多林的表达越是接近它的性能所及的范围，它的音响也将越是良好、越是美妙。

在交响音乐作品中，除了以上已经提到的之外，曼多林占有相当光荣的地位。例如，在格列特里的歌剧《嫉妒的情人》的小夜曲中，曼多林产生了迷人的印象。另一个同样有趣的例子，在爵凡尼·派济埃罗的一出现在已被遗忘的歌剧《塞维利亚的理发师》中可以看到。我们知道，这出歌剧乃是罗西尼的著名的《塞维利亚的理发师》的先驱，由于他的这出歌剧，所有根据彼埃尔·奥古斯特·博马舍的这同样一个备受赞誉的情节写成的东西，都注定要“被人遗忘”。近来，意大利的作曲家比别人更常采用曼多林，但是，就是在玛努埃尔·德-法利亚的歌剧《浮生若梦》(La vida breve)、弗兰茨·什廖凯尔的《公主的生日》和查理·西尔维的歌剧《驯顺的复仇女神》中，也可以看到曼多林，在这里，曼多林的音响巧妙地同管弦乐队的总的音响结合在一起。达尼埃尔·罗伊涅曼在他自己的《象形文字》中用上了两个曼多林，而普罗科菲耶夫在舞剧《罗密欧与朱丽叶》的《丑角之舞》中出色地把若干个曼多林

用在舞台上。在室内音乐中采用曼多林的大概还要多些。例如，贝多芬在1796年间住居布拉格期间，就曾为曼多林和羽管键琴写出一些作品，题献给伯爵夫人约瑟菲娜·克拉拉，而谢尔盖·伊凡诺维奇·塔涅耶夫也耽乐于曼多林的弹奏，并为另一位伯爵夫人——列夫·尼古拉耶维奇·托尔斯泰的女儿塔姬雅娜·列沃夫娜写出了类似的作品……

在意大利曾为曼多林乐队制造出曼多林和曼多拉的其他一些变种，例如，有用以演奏那不勒斯乐队的中声部的"中音曼多林"，有用以替代无权参加曼多林乐队演奏的普通大提琴的"次中音曼多林"，最后，还有一种低音曼多林——mandolone。意大利那不勒斯乐队的最高一种曼多林，叫做小曼多林——有调音比普通曼多林高四度的"quartini"和调音高三度的"terzini"两种。在一度曾经非常吸引人的俄罗斯"那不勒斯乐队"中，没有采用这些少见的变型乐器，只是满足于普通的曼多林、曼多拉和吉他，这是不顶符合眞正的那不勒斯乐队的风格之纯眞的。

班卓是如今为管弦乐队所采用的拨弦乐器一族中的最后一种乐器，它在爵士乐队中曾经经历过它自己的蓬勃发展时期。非常可能，班卓是在住居塞内冈比亚的西非黑人中产生出来的，而且有个时候就叫做 bania。班卓从这里被带到北美洲去，在北美它很快地就在密西西比州的黑奴当中获得了最为广泛的流传，而且还被他们改名为"banjo"，从而变成为眞正的黑人民间乐器。在十八世纪末，美洲黑人所知道的班卓叫做"banger"，而在十九世纪最初三十年间，班卓已经起了一个稍有变化的名称——"bonja"。但是实际上情况要复杂得多。同名称沒有关系，**班卓**的起源可以溯自远古，这时间现在算来不是几百年，至少是有两千年光景。有一种最

古老的阿比西尼亚的或者说埃塞俄比亚的拨弦乐器，名字叫做“kerâr”，采用了一种后来无疑地转为古希腊里拉的某些变种乐器所采用的非常罕见的调弦法。这种调弦法的特点是在于：在那些用以弹奏旋律的最高的琴弦当中，有一根摆在低于其他各弦的位置上，规定用右手大拇指弹奏。其他各弦(通常是四根)则排列在它上方的位置上，而且看来是用以作为伴奏的。这种调弦法的这一非常惊人的特点，也完全保存在中美洲黑人用以作为他们的民间乐器的现代的班卓中。

根据以上所述，毫无疑义，可以得出结论说，班卓随同携带它们的黑奴进入美洲，大概是在十七世纪末或者十八世纪初。尽管存在着这样一种情况，然而，某些美国历史学家却还是断言班卓只是“美国黑人”所制造的。当然，并不是这样。在那个时候，据丘克·巴那谢所述，“在那样一个国家中，黑人作为奴隶带着锁链为新奥尔良的残暴而贪婪的船主聚积财富”，——看来，他们是不会想到去“制造”班卓的。他们已经懂得使用班卓，“正如他们知道‘哀号’一样，当他们把笨重的桩子打进地里以止住湍急的河流的时候，就用这种哀号以配合自己的身体的均匀的动作。这种‘哀号’在工作的时候变成了一种节奏严格的赞美歌，这正也就是在美洲叫做勃鲁斯（blues）的一种‘凄凉歌声’的基础”。当奴隶的黑人“不可能轻易忘记这种凄凉的歌唱，而且在后来过了很多年之后当‘黑奴’成为美国的‘自由公民’的时候，他们还把自己的祖先的这种‘悲哀的歌唱’传授给孩子们，用手弹拨古老的班卓的琴弦以伴随这种歌唱”。

现代的班卓有若干种样式，调音也不尽相同。最著名的一种是所谓中音班卓，其音响比那种较不流行的次中音班卓高。班卓

的构造同现在被认为是班卓的前身的那些象诗琴和吉他那样的乐器大不相同。班卓的琴身平坦且不很高，多半是圆形的，较少是椭圆形的。扎克斯断言它的两面象小鼓一样都张有皮面，而阿尔弗莱德·詹姆士·希普金斯却说，只有上面张有皮面，下面一般是敞口的。美国用木板或者金属制成的最新一种班卓，它的琴身的平底一面，象所有这种样式的弦乐器一样是封闭的，只有在上方一面张有皮面。以琴身侧壁上端的小金属箍牢牢地压住，不可能改换皮面的紧张度，因此，班卓的音响的强度通常是没有变化的。班卓的长颈用品分隔开，借以变化音高，张在指板上的琴弦沿用一般的方法系紧。只有指定用大拇指弹奏的最下面一根琴弦，在老式的班卓上要比其他各弦短三分之一，而且为了演奏方便起见稍稍系得高些。班卓的所有琴弦有一个时期全部是脉弦，只有音响最低沉的一根时常是用金属线捻成的。现在所采用的只是金属弦，在某些情况之下还用普通的拨子弹奏。班卓的琴弦数量不等，从四根到九根，但是五弦班卓是最流行的一种。在爵士乐队中班卓获得了特别的成功，但是在交响音乐中采用这种乐器的例子也已可看到。斐尔德·格罗斐把乔治·盖尔什文的轰动一时的《勃鲁斯风格狂想曲》加以配器时，曾把几乎只用和弦式表达的班卓声部用入交响乐队中。班卓的锐利的和有点刺耳的音响通常总是产生一种令人愉悦的印象，虽然它时常处在简单的伴奏的地位，很少能达到多少有所发展的独奏的水平。班卓的命运则是伴随歌手，或者在管弦乐队中担负演奏次要声部的责任。

洋琴　在这里，长篇大论地来叙述洋琴可能是没有多大意义的，因为这种乐器多半用在匈牙利、罗马尼亚、摩尔达维亚和白俄罗斯的民间乐队中，而在交响乐队中几乎不曾遇到，或者是极少遇

到。洋琴作为一种眞正的民间乐器而用入乐队有很多限制，所以用上洋琴的音乐作品应该总是带有“民族色彩”的。正是由于这一原因，在匈牙利和罗马尼亚作曲家的作品中，最容易看到洋琴，然而，就是在这些作品中，洋琴也从未完全发挥出它的辉煌的技术性能。我们知道；在上述国家的民族乐队中，洋琴多半用以作为独奏乐器，在这种情况下演奏者力图表现的不但是洋琴演奏艺术家的特殊技巧，而且还应该让听者对这件乐器的一般艺术手法形成一定的概念。可惜，在交响乐队中不可能表现出洋琴的全部优点，因此，作曲家只是满足于把它用来作为某种新的和十分独特的“管弦乐色彩”。匈牙利作曲家佐尔丹·柯达伊在他那选自歌剧《哈利·雅诺什》的管弦乐组曲中，就是这样使用洋琴的。罗马尼亚作曲家巴乌尔·康斯坦吉涅斯库在小瓦拉几亚民间舞曲——《奥尔捷尼亚斯卡》(Olteneáscă)中，则以稍有不同的方式而使用洋琴。但是最早把洋琴用以作为纯管弦乐声部的是斯特拉文斯基。这个例子是在他的《Rag-time》中，这首相当空洞而平淡的小品是他为爵士乐队最初获得的成就所吸引的那些年间写成的。

鋼片琴 键盘乐器所经历的际遇有些不同，它要比较顺利得多。最近管弦乐队中最为流行的一种乐器是钢片琴。钢片琴是在十九世纪下半叶制成的，最早是以它的发明者的名字命名的——缪斯台尔钢琴(piano mustel)。很快地维克托·缪斯台尔亲自把他自己发明的乐器改名为“adiaphone”，后来，这件乐器经过若干改善之后又改名为“typophone”，只是在缪斯台尔的儿子奥古斯特使它臻于十分完善时才在1886年间把它叫做“钢片琴”(célesta)。起先，钢片琴拥有一系列安置在小共鸣箱上的经过定音的音叉，这样显得不很稳定和不很方便。这种乐器经过一次新的改良，

就是用钢片以替代音叉，象从前那样这些钢片依然安置在经过适当定音的共鸣箱上。在这种共鸣箱中产生的振动，加强了钢片的基础音，并在一定程度上消除了附加进来的那些和声泛音。由于这种构造的关系，钢片琴的声音具有一种惊人地纯净的特性，如果有必要确定它的这种素质，那么可以把它列在钟琴、竖琴和弦乐泛音之间。但是钢片琴的柔和的音响失去了这种声音所固有的相对的力量。它的音响非常畏葸和微弱，充满了迷人的美，总是产生了令人神往的印象。钢片琴的名称——célesta，是从法文的 céleste 转化而来的，它是“天上的”、“神妙的”意思，这个名称用得完全正确，看来直到今天这个名称仍然沒有任何改变，它眞是十分恰当的。

钢片琴是通过键盘而作用于一些裹上软毡或者法兰绒的小槌而发出声音的。钢片琴的音域直到现在仍然不尽相同，虽然一般认为最合理和最稳定的音列应该是包括四个八度，从乐谱上大字组的C音到实际音高的小字四组的 c 音。在不很久以前在德国制出的最新型的钢片琴，共有五个完整的八度，然而，这并沒有丰富它的艺术性能。钢片琴有两种记谱法，或者比它的实际音高记低八度，或者按其实音记谱，后一种记谱法要更方便些，甚至也许更自然些。采用这后一种记谱法时，在钢片琴声部上有时候写出了补充性的符号——sons réels，就是指“实音”或者“实际音高”的意思。钢片琴的富于神妙和诗意的音响，由于具有一种罕有的美，从而吸引了从柴科夫斯基开始的几乎所有晚近的作曲家的密切注意，我们知道，在这些作曲家当中，柴科夫斯基确是第一个。他出色地把钢片琴用在舞剧《胡桃夹子》第二幕著名的《糖果仙人舞曲》中。在此之后，任何作曲家对这件乐器无不给予应有的重视。法

国作曲家德彪西和拉威尔运用钢片琴特别巧妙和讲究。

羽管键琴 现代的钢琴的前身——古老的羽管键琴在过去的管弦乐队中一度占有重要的地位，演奏通奏低音(basso continuo)组合中的一个非常重要的声部。在"数字低音"被废除之后，羽管键琴长时期以来都给遗忘了，只是在二十世纪初才重又作为一种独奏乐器在音乐会舞台上出现。羽管键琴获得的"现时代的光荣"，多半要归功于著名的波兰羽管键琴女演奏家万达·兰多夫斯卡。大概是斯特拉文斯基，特别是理查·施特劳斯在他那音响辉煌壮丽的《库培林组曲》(Couperin-suite)中，使新时代的管弦乐队复活了羽管键琴的音响。近来，羽管键琴的音响越来越多地吸引住年青一代作曲家的注意，他们都乐于采用这种复兴的过去的乐器。

"古典的羽管键琴"是什么呢？根据谢巴斯提安·维尔顿的看法，羽管键琴是从古老的"psalterium"产生的，但是如果以这件乐器的意大利名称"clavicembalo"为基础，这种说法可能也不十分正确。"clavi"或者"claves"一词是"琴键"或者"键盘"的意思，它分明指出有"键盘"存在，因此人们已经把"Clavi cembalo"看作"带有键盘的洋琴"。在羽管键琴的机械方面，它的每一根经过准确调音的和不以任何品加以分划开来的琴弦，都有一个与其相适应的琴键。这样一来，维尔顿称为"virginal"的一种乐器，就是最古老的一种"沒有品"的羽管键琴。据米卡埃尔·普列托利乌斯所证实，这种乐器很快地就装上了"混合式琴弦"，或者简称为"混声琴弦"，这种装置使得羽管键琴的音响有可能大为增强。在"键盘机械"的构造方面，羽管键琴或者说"clavicembalo"已经沒有古钢琴的那一套金属尖片机械装置，而是装有一些木质杠杆，并在杠杆

上端插上一些用大乌鸦羽毛管削成的小段尖管——多半用羽笔尖削成。在弹动键盘时，这些小笔尖碰触琴弦，总是发出同等力度的声音，这种声音总是带有短促、断续、尖锐和干枯的色调。过去，在羽管键琴作为“数字低音”的固定参加者的时候，它是唯一用以伴随干巴巴的朗诵调（recitafivo secco）的管弦乐声部，它的音响的这种特点是非常合适的。我们知道，在那时候，乐队的指挥者总是弹着羽管键琴，——羽管键琴指挥者的名称（Maestro al cembalo）就是由此而来的——，清楚地强调出所演奏的音乐的节奏划分，而为了使乐队得以一致，这样做也就十分够了。但是除了这个任务之外，羽管键琴还用以充实和声，并以“持续和弦”（accords plaqués）为歌者伴奏，羽管键琴演奏者通常总是自由地根据相当丰富和精确的数字低音加以即兴发挥。弗兰斯瓦-奥古斯特·格瓦尔特说过：“这个任务的执行，在古老的古典乐派的作品中十分重要，但是从海顿在器乐中和格鲁克在声乐中实现了变革之后，它就失去了意义。羽管键琴继续用在喜歌剧（opera buffa）中的时间最长，但是就是在这里，它也只是限于用来伴随干巴巴的朗诵调。后来，羽管键琴用入管弦乐队编制中被认为是有害的。它被逐出一般的管弦乐队并转入“沙龙”，实际上成为在沙龙里唯一能够演奏专为“键盘乐器”而写的音乐一种乐器。羽管键琴的种类极其繁多。所有这些不同种类的乐器之间的区别，不仅在于名称，而且也在于键盘机械的构造和它的实际音域。近来，也就是在已经采用“十二平均律”的那个时候，羽管键琴装备着两个或者三个键盘，音域达四至五个八度，但是现代“复活的羽管键琴”有了从实际音高的大字组C音一直到小字三组的f音的音域。

在过去的一些基本上不是为舞台演出而写的室内乐和声乐作

品中，羽管键琴总是用以演奏持续低音，这时候，羽管键琴演奏者多少可以灵感式地表现他自己作为一个善于从乐谱上读出幷体现数字低音的无穷无尽的代表符号的“即兴演奏家”的艺术技能。在供合奏用的作品中，羽管键琴(cembalo)声部通用的表达手法就是这样。然而，作曲家远非总是把自己的音乐交给不大高明的羽管键琴演奏家进行“创作上的专权处理”，有时候，除了数字低音之外，他们同时还把羽管键琴声部整个儿写下来，从而使这声部变成为羽管键琴独奏声部 (cembalo concertato)。类此的情形在巴赫的《第五勃兰登堡协奏曲》中可以看到，在这里，羽管键琴声部较少起着伴奏(accompagnamento)的作用，而是更多地作为眞正的音乐会独奏乐器使用。

在音乐艺术史上这一个时期称为“羽管键琴演奏家的时代”，但是随着钢琴的产生，羽管键琴本身从此未能达到它过去曾经获得的那种高度。然而，在十九世纪下半叶，西欧的整个音乐界全都卷入热恋“音乐古董”的浪潮，因此，随着过去伟大的大师的作品全集和羽管键琴作曲家作品选集的一些总称为 “Maîtres du clavecin”的精选本的出版，也出现了一些古老的乐器。在同古提琴、低音古提琴和古代短号同时最先出现的乐器中，还有一种乐器就是羽管键琴，它不但用以演奏象兰多夫斯卡所弹奏的以及亨利-古斯塔夫·卡查第修斯所领导的“古乐器乐团”所演奏的那种古代音乐，而且也用在这种音乐的最著名作品的专为现代管弦乐队演奏而改写的艺术改编曲中。在“复活的羽管键琴”的活动中的再下一个步骤，就是参加在本世纪五十年代已经出现的“古代音乐合奏”。最早是在慕尼黑出现的“室内乐队”，由威廉·斯特洛斯任指挥，随后，在莫斯科也出现了仿照斯特洛斯的做法而成立的类似的室内

乐队，由鲁道尔夫·巴尔沙伊担任指挥。以演奏古代大师的音乐为主的这两个乐队，曾经获得了、而且在现在仍然获得了类此的音乐会的老听众的应分的爱戴，这种音乐会的特征是在于表演上具有高度的艺术技巧。

钢琴 关于现代的钢琴，完全不需要再说些什么。这乐器如今是无人不知无人不晓的了。但是在交响乐队中，特别是在俄罗斯作曲家的作品中，钢琴却有特殊的用处。俄罗斯古典作曲家在管弦乐队中运用钢琴的音响时，多半是力图模仿古斯里琴或者班杜拉琴。象格林卡和里姆斯基-科萨科夫这样一些作曲家，就是这样解释钢琴的作用的，他们非常成功地使钢琴的音响同竖琴和弦乐器结合在一起。格林卡把钢琴用在他自己的歌剧《鲁斯兰与柳德米拉》开始处的《巴扬之歌》中，而里姆斯基-科萨科夫采用钢琴的音响的处所要多得多，最初是在《五月之夜》中，他用钢琴的音响结合竖琴以模仿乌克兰的班杜拉琴。在歌剧《萨德科》第二场中，钢琴作为古斯里琴使用，而在《雪娘》、《萨旦王的故事》以及同一《萨德科》的《丑角之舞》中，钢琴已经作为同等意义的管弦乐器使用，沒有任何模仿民间乐器的音响的意图。斯特拉文斯基在舞剧《彼得鲁什卡》的著名的《俄罗斯舞曲》中运用钢琴非常成功且十分富于技巧性。在晚近的作曲家中，普罗科菲耶夫和肖斯塔科维奇最常使用钢琴。但是很多作曲家由于明显表现出他们对这一乐器的癖好，时常忘记了钢琴总是想要单独与乐队相对敌，并且力争赢得优势，从而有时候在一定程度上使得乐队的总的音响有所减色。然而，就是在这样一些作曲家的作品中，也可以看到把钢琴作为纯粹管弦乐器使用的相当成功的篇页。柴科夫斯基在《黑桃皇后》和《睡美人》中，格拉祖诺夫在舞剧《蕾蒙达》的一首变奏曲中，

都把钢琴用得很出色。

但是这一番简短的概述远非能够把应该知道的有关钢琴的全部内容交代清楚。必须对弗兰斯瓦·奥古斯特·格瓦尔特作出应有的评价，因为正是他使得这样一个“惯用成语”流行起来，而人们认为只有在这样的基础上，也就是根据钢琴在现在好象已经是无人不知无人不晓这一点，才不需要述及钢琴的发展史。毫无疑义，钢琴眞的已经到处为人所熟知，每一个音乐的爱好者在某种程度上都能知道钢琴的“所有一切”。但是，他们是否已经知道了他们所应该知道的呢，这还是一个很大的问题。甚至完全可以这样说，每天从早到晚都在使用这种乐器的钢琴家本身，也未必能够详细了解钢琴的产生和发展的历史。格瓦尔特曾经劝告青年作曲家在采用键盘乐器的时候，“不要写出自己在这乐器上弹不出来的任何东西”，而现在这一明智的劝告之所以在一定程度上失去了意义，并不是因为这种说法不合实际，而是因为钢琴演奏技术发展到难以置信的高度。眞的，“繁难费解的钢琴声部”在管弦乐队中音响效果不如写得平易悦耳的声部。但是现在问题不在这里。归根结底，现代的作者自己对自己的创作质量负责，他有权写出为听众所能理解的钢琴声部，也可以使钢琴面对着根据现代的“序列音乐的方法”写成的、特别热中于明显的杂音的那些无法解决的“音的乱七八糟的堆积”而陷入绝境。现在要谈的不是这一点。钢琴作为一种键盘乐器之为众所熟悉，当然并不排斥叙述它的历史的权利。已经出现了多卷专门著作，就是论述钢琴的历史的，然而广大的音乐爱好者不但不会去读它，甚至连其中最简单的一本也未必会去翻阅。因此，用眞正三言两语来叙述现代这种美妙的乐器的简单的历史是有益处的。

总之，现代的钢琴的历史可以追溯到很久以前，也就是在1705年，那时候潘塔列昂·赫本什特莱特(Pantaleon Hebenstreit)把他所改良的一种曾经在法国国王路易十四世的宫廷中十分风行的潘塔列昂洋琴普遍用于音乐生活中，从而推动了槌击钢琴的发明。几乎同在一个时候，就有很多人都想普遍推广这一极其重要的发明，因此不时产生了剧烈的争论，究竟这一发现的"光荣地位"应该归属于谁？现在，看来可以完全确凿地判定，"槌击机械"的第一个发明者，乃是佛罗伦萨❶乐器制造师巴托罗梅奥·克里斯托佛里（拉丁拼音为 Bartholomaeus de Christophoris)。他制造了一种带有槌子的钢琴，把它取名为"piano e forte"——"弱和强"，而在1711年间，马尔基斯·弗兰契斯科·舍彼翁·马菲(Scipione Maffei）在《意大利文学报》（Giornalé deì letterati d'Italia）上报导这种乐器时曾有过详细的描写。这种描写很快地在当时一位非常著名的管风琴制造师戈德弗里特·西尔伯曼(Gottfried Silbermann）身上产生作用，他把这一发明加以完善，并使之获得普遍好评。我们知道，西尔伯曼的最早的钢琴并未能使巴赫感到满意，但是西尔伯曼终于获得完全成功，并满足了这一位著名的音乐家的所有要求。其实，西尔伯曼的"槌击机械"基本上同克里斯托佛里的在后来被称为"英国机械"的构造完全相同。这个名称之所以产生，是因为某些英国乐器制造师，特别是约翰·勃洛德伍德（John Broadwood）完善了"克里斯托佛里和西尔伯曼的机械"，并使它获得极度的发展。在这里用不着再进行细节叙述，只要再提这一件事可就够了：奥格斯堡的约翰·安德列阿斯·

❶ 佛罗伦萨系意大利的一个地名。——译注

斯泰因(Johann Andreas Stein)发明了所谓"德国"或者"维也纳机械",在德国获得了非常高的评价。

1823 年，法国乐器制造师塞巴斯提安·爱拉尔在进一步完善"槌击机械"方面又前进了一大步。他采用了一种"复式震奏装置"(mécanique à double échappement)，这样，手指头可以不必完全离开琴键，就能使槌子尽可能快地打在同一根弦线上。现代钢琴的最终完善，止于这种"震奏装置"的发明本身。还有某些比较细小的、虽然也是相当重要的细节，例如交叉的琴弦和整块的铸铁框架等，则是世界闻名的美国钢琴制造厂的创始人亨利-恩格尔哈特·斯坦因威(Steinway)在 1855 年所采用的。现今的音乐会大三角钢琴，拥有从大字二组的 A 音到小字五组的 c 音的广阔音域。在大音乐会舞台演奏的交响乐队通常采用三角钢琴，而在场地一般较小的剧院里，则使用竖式钢琴。钢琴通常用两手弹奏，虽然用四手弹奏的情形也是人所共知的。在管弦乐队中采用两架或者更多的钢琴的情形极其少见，虽然在现今的条件下这种现象越来越常可看到。在三十年代，看来是斯特拉文斯基在《圣诗交响曲》中最早实行"钢琴上的铺张"的做法。在他之后，普罗科菲耶夫在《战争结束颂歌》中——真的，并不成功地——使用了若干架钢琴。卡尔·奥尔夫在他的《安提戈纳》总谱中完全是令人震惊地使用了四架钢琴。真的，过分扩大钢琴的数目有时候会产生接近于某种"敲敲打打"的完全另一样的音响感觉，一般说来，这样也就取消了采用交响乐队复杂编制的必要性，在这种情况下，作曲家只是满足于管乐器和弦乐器的最富有特性的音色，有时候拒用"如歌"的声部，而且也不忘记广泛采用那些一与钢琴结合就很容易"称职"的打击乐器。然而，在管弦乐队中摆上若干架钢琴，是相当麻烦的一件事

情，虽然这种“合奏”之复杂时常会因作者的特别大胆和时而是粗卤的构思而得到补偿。斯特拉文斯基和奥尔夫在这方面的惊人的发明才能是毋庸置疑的，毫无疑义，他们达到了目的，而且出色地解决了他们为自己所提出的“非常复杂”的管弦乐任务。

管风琴 最后，只需要再简略地谈谈管风琴、簧风琴以及包括键钮式手风琴在內的各种手风琴。在俄罗斯“音乐生活”中，如果不把格列恰尼诺夫为教堂而写的某些十分著名的作品计算在內的话，管风琴从未具有象它在西方所具有的那种作用。在交响乐队中管风琴极少用到，而在歌剧中还要少见。最早在俄罗斯作曲家的交响乐队中采用管风琴的是柴科夫斯基，他把管风琴用在自己的《曼弗雷德》交响曲的最后乐章中。随后，斯克里亚宾在火之诗《普罗密修斯》的最后若干小节中也用上了管风琴。瓦西连科在交响诗画《死神的花园》中用管风琴以表现可怖的雷声。里姆斯基-科萨科夫在他一生的活动中，大概只有一次把管风琴用在民间叙事歌剧《萨德科》中的某些篇页，当斯塔尔奇什出场从而打断了在海王的水下王国中因“家庭喜庆”而举行的舞蹈和酒宴的时候。近来，某些比较年青的作曲家，例如安德烈·巴兰契瓦泽和其他一些作曲家，越来越常把管风琴的音响用在管弦乐队中。

眞正令人感到莫大遗憾的是：音乐史上沒能准确说明在古代世界中由于怎么样的一种需要而使用了管风琴，然而，可以相当确切地了解到：在早期基督教时期的最初若干世纪，管风琴就是非常流行的一种乐器，那时候，人们非常乐于把它用在罗马教堂的讲坛上。它那宏大、响亮和雄伟庄严的声音，迥然有别于绝大部分希腊、罗马的乐器的微弱有限的音响，在帝国时期用来作为粗野的娱乐是再合适不过的了。管风琴同古代乐器之间的关系上所存在的

这样一种乍一看来非常奇怪的矛盾，说起来也相当简单。管风琴的产生乃是机械、机器和工程技术的巨大成就的直接结果，这种工程技术在基督纪元前最后两世纪达到了全盛时期。但是技术技艺的中心并不是在雅典，也不是在罗马，而是在古埃及的亚历山大港，因此应该把亚历山大港看作现代管风琴的真正发源地。样式最简陋的水力管风琴的最早的一些样品就是在这里出现的，一般认为它的发明要归功于亚历山大港的技师克得西比叶，他在三世纪下半叶制出了这种乐器。说真的，他的管风琴与其说是管风琴本身的成品，倒不如说是在技术上解决了他所面临的复杂任务，从而促使了作为一种名符其实的乐器的管风琴在后来产生出来。从保存在老赫隆的«气体力学»(Pneumatiká)和维特鲁维的«建筑学»(De Architectura)中有关管风琴的描写可以看出，在已经拥有类似键盘的装置的最初的管风琴中，气流是由借助水的直接压力而产生作用的打气唧筒输送的。“水力管风琴”(hydraulis)的名称就是由此而来的。作为一种充气工具的水，绝非最初的管风琴的必不可少的组成部分，大概经过了很短一段时间，人们就认为可以不必借助水的作用，并用普通的打气风箱以代替“水力唧筒”。无论如何，从对最早的各种管风琴的一些晚近的记述中大致可以看出，充气一事是由两位安置在站着弹奏的管风琴演奏家两旁的身强力壮的助手负责的。拜占庭皇帝背教者尤里安和在他之后的狄奥多理大帝的闻名战友卡斯西奥多尔，都相当详细地述及过管风琴。

根据全部情况看来，管风琴曾随同一些皇帝从西欧迁徙拜占庭，然后又给拜占庭皇帝君士坦丁五世科普罗林姆在 757 年作为礼品赠给加洛林王朝的第一个国王矮子丕平而重又出现，但在上述这种往返之前很久，管风琴在西欧就已有了。最早的这种管风琴

的体积通常都非常之小，多半只拥有八至十五个管子，其构造类似现代的主要管(principal)。这种管子只用铜或青铜制成，从而大大地提高了成品的价值，大概在九世纪期间由法国、西班牙和德国的一些修道院修士悉心制成的这种管，获得了很大的成功。不但在西欧国家中，甚至在包括外高加索在内的近东国家中，“在教唱歌时”基本上都使用这种小型管风琴，这管风琴的音域一般不超出一个到两个八度，因此可以把它称为“携带式的”管风琴。但是980年温契斯特修道院制成的管风琴，则使最初的管风琴的整个发展历史到达了顶峰。这一架著名的管风琴已经拥有两个键盘和分设两旁的二十六个风箱，每一个风箱各管二十个键，最多可以同时作用于十个管。这些风箱开动时所产生的噪音显然太过厉害，致使当时一部长诗也提到了这一点。这部作品的作者完全困惑莫解地大声疾呼，断言这种噪音是如此之大，以致于每一个人都急忙“用自己的手捂住自己的宽敞的耳朵，这样可以不听到或者堵住这种声音”。那时候的管风琴的如此强烈有力的声音，总是引起提到它的同时代人的注意，艾尔列德神甫早在十二世纪就抱怨地、谦虚地提出疑问：“为什么教堂要有那么多的管风琴和钟？我很想知道，这风箱的惊人的吼声是为了什么目的？这吼声更象雷声霹雳，而不象个令人感到满意的声部”。那时候的人们不止一次地说过，管风琴在同等程度上“可以模仿雷声、里拉的絮叨和洋琴的甜蜜的音响”。很明显，这样极端地来判定管风琴的音响特点，在一定程度上是言过其实，然而，在管风琴构造上的缺点也是够多的。只是在中世纪的更后来的管风琴才成为一种十分完善的乐器，不管是管风琴演奏家，或者是为管风琴写作音乐的作曲家，都不害怕使用这件乐器。

管风琴在技术上的再进一步完善，起先是把琴键分成白的和黑的，很快地又采用了数个手弹键盘。大概同在这十四世纪制成了一个脚踏键盘，并采用了与手弹键盘相配合的一套装置。在中世纪就已经有了“一套管子”的说法，从而也产生了有关“音栓”的这一概念。现在不必要再深入叙述这样一件最复杂的乐器在构造方面的那些技术细节。更重要的是必须理解这样一点：同管风琴的大小以及用途沒有关系，管风琴的组成部分很容易判明，其实，管风琴也就是这些组成部分的总和。现代管风琴是由“音管系统”、“充气机械”和“操纵系统”组成的。音栓和键盘的数量不等，它随着管风琴的用途和安设的处所而定。大型的音乐会管风琴拥有现代所有极其复杂和众多的完善装置，而教堂管风琴通常要比较小些，它并不要求象音乐会管风琴应该拥有的那些精细的机械。在现代管风琴上已经用电作为开动所有机械的动力，至于过去所使用的助手早已不干他们这一行吃力不讨好的职业了。要想了解管风琴的各种各样的一切细节，是非常困难的，而关于这样一件“乐器之王”，已经是一整套科学的研究对象。因此，想要把管风琴运用到自己的乐队中去的音乐家，更要紧的可能是记住奥诺列·德·巴尔扎克用不多几行非常动人的话对管风琴所作的一番生动的叙述。他说：“管风琴在人类的天才所创造的所有乐器中，眞是最伟大的、最大胆的、最辉煌的一种。这是整个管弦乐队，熟练的手在管风琴上什么都可以达到，它可以表达出所有一切。当灵魂在翱翔中想要描绘出千百幅画面，画出生活的景象，浏览天地间的无限的时候，这就是借此它一拥而冲入空间的它的台座！”

簧风琴 象簧风琴那样一种十九世纪的“可怜产物”，当然，再也找不到第二个。根据学者们的意见，“簧风琴”（Physharmonica

或 harmonium)同古老的可携带的管风琴(regal)有很多共通之处，它有别于后者只在于簧片的构造和不使用音管。簧风琴基本上是在十八世纪的俄罗斯已经部分采用的中国笙的进一步发展。自由震动的簧片构造正是从这里传入西欧，然后在西欧获得了进一步的完善。这里可以大胆地不去深入叙述这一过时的乐器的机械构造的细节。只须指出这样一点:根据著名的音响学学者卡尔-弗兰茨-艾米尔·沙弗霍特尔所述,带有跳动的簧片的管风琴音栓的第一个发明者,乃是彼得堡的制造师基尔什尼克，他在1780年就已采用这种结构。他的学生——瑞典人拉克尼茨把这种簧片用在乔治-约瑟夫·沃格勒神甫的室内无管风琴中，并把它叫做“自动风琴”,而加勃里埃尔-约瑟夫·格列尼叶在1810年制成的只用簧片不用管子的乐器，则取名为“富有表现力的管风琴”(orgue expressif)。

制造这类乐器的所有后继的制作师，只是为这一基本的样式采取了多多少少是成功的改善措施，并根据所采用的这种或者那种新措施而为他们的乐器取上了一些很快出现很快消失的新名字。所有这些为数众多的尝试只是在1840年才达到顶峰,那时候极其灵巧的巴黎制造师亚历山大-弗兰斯瓦·德贝恩制成了他的第一架簧风琴基本上已经具备了现代簧风琴的一切优点。1836年间，著名的手风琴发明者弗里德里希·布什曼采用了“吮吸式风箱”。在这之前一年,法国人雅谷·亚历山大完全独立地考虑到这同样一种改善措施，他在迁居于美国时就是根据这种已改良的形式而开始制造簧风琴的。这种簧风琴的音响要比其他所有形式的簧风琴的音响柔和得多,因此从它一开始出现就获得了“美国簧风琴”的名称。1856年爵科勃·伊斯台在布莱特尔保罗和在1861年

亨利·梅松和艾蒙斯·海姆林在波士顿开始制造这种形式的簧风琴——大约在1860年左右这种乐器达到了眞正的完善。

簧风琴的某些比较晚后的制品相当流行，这种乐器不但拥有很多类型，而且在音乐爱好者当中大概还成为一种最“大众化的乐器”。在十九世纪末，簧风琴获得了从它所固有的性能和特征说来必然会获得的那种地位。簧风琴的每一个个别的变种，在音响方面都不一样。有些簧风琴的音响象小型的管风琴，另一些则接近于普通的音响尖锐且有点刺耳的手风琴，但是无论如何，簧风琴由于音响相当单调，有催眠作用，且具有一种懒洋洋的色调，因此总是造成令人难忍的印象。甚至连拥有两个手弹键盘和相当数量的各种不同的音栓的簧风琴，仍然未能吸引住那些探寻乐器音响之尖锐、激昂和眞正表现力的音乐家对它的注意。簧风琴是一种名符其实的“家庭”乐器，它便于满足那些喜欢比较愉快而悠闲地消磨时间的音乐爱好者的不太苛求的趣味。

在这里，当然沒有必要一一沥述那些最著名的各种簧风琴。只要说明一下其中最流行的一种簧风琴，有一个或者两个五组键盘，借助于相应的音栓的作用，其发音可以包括有七个八度：从大字一组的C音到小字五组的c音。它的基本的五个八度分成两个几乎相等的部分，同各据有的音栓相适应。所有的主要音栓模仿管风琴的八呎管，因此它的发音保留在原来的位置上。这些音栓是“成对”的，各个均作用于键盘的相应的一部分，因此要使簧风琴的音响达到最饱满的程度，应该同时从两方面使用音栓。十六呎音栓的音响比记谱低一个八度，而四呎音栓则高一个八度。在具有两个键盘的大型簧风琴上还有一些补充性的音栓，可以用以改变基本音栓的音响的特性，或者使所有的音栓同时发生作用，或者用来

稍微加强和减弱音响。倘若同时使用辖属不同高度的一排簧片的不同一类的音栓时，键盘的两半从来不可能奏出连续一致的音列，它的音响有一个或者两个八度或者是重复，或者是空白。现代最完善的簧风琴，用以演奏持续的和声、如歌的旋律以及缓慢的、感情深厚的音乐进行，其音响效果最为良好。相反地，一切灵活的技巧用在簧风琴上，才是再糟糕不过的了，这时候，簧风琴会象在意识中产生了最令人讨厌的印象的破手风琴那样开始发出沙哑的音响。

簧风琴在歌剧乐队和交响乐队中几乎从不采用，如果说它有时候也用入管弦乐队之中，那么这或者只是用以代替管风琴，或者用以代替所缺少的某些“沙龙”合奏使用的管乐器。但是，在音乐爱好者的“家庭娱乐演奏”中，簧风琴有一个时期获得了难以置信的传播。阿那托里·李亚多夫在他的«墨西拿的未婚妻»中非常成功地把簧风琴用以作为管弦乐队的一个独立的声部，但是看来这是在俄罗斯古典作曲家的作品中第一个同时也是最后一个采用这件乐器的例子。

手风琴　手风琴作为一种“民间乐器”在世界各族人民中具有最广泛的意义，但是在交响乐队中它还很少出现。这里没有必要深入叙述这件乐器的漫长、复杂和极其紊乱的历史，只要说明这么一点就已够了：它的发源出自据说早在黄帝时期，即大约在五千年前就已出现的中国的笙。

联系到刚才所说的这一点，现在提一提著名的俄罗斯科学院院士雅科夫·封·什太林早在1770年间在约翰-亚当·希勒的最老的音乐杂志«周报»(Wöchentliche Nachrichten)上发表的意见，倒是非常适时的。他说，“簧片”在十八世纪末在欧洲同时为哥本

哈根的一位长期在俄罗斯科学院工作的赫里斯吉安-阿玛第·克拉特钦什坦和彼得堡的管风琴制造师基尔什尼克所采用，后者的发明就在当时为来到彼得堡的乔治-约瑟夫·福克勒神甫所攫取。福克勒在1792年就已经把簧片结构用在他自己的小型的可携带的管风琴中。据什太林所说，笙的簧片在西方获悉有这种东西存在之前很久，俄罗斯人却早已知道了。他引用“最受欢迎的中国管风琴”——笙以证实他自己的假设，那时候有很多音乐家，其中包括被芬捷伊溱错称之为“约阿希姆-本哈特”的约翰·维尔黛在内，全都懂得教人吹笙。大家知道，“敲打的小提琴”正是维尔黛发明的，因为大概应该把这乐器看作俄罗斯手风琴的直接前身。

在西方，手拉的风琴(Handäoline)最早是在1822年由克里斯提安-弗里德里希·布什曼设计出来的。过了五年之后，布什曼的手风琴在维也纳经由达缅加以改善，而在1829年在伦敦又为查理·惠兹东爵士所改良，并获得了六角手风琴的名称，这种手风琴实质上已经完全是一种新的乐器。德缅的手风琴叫做“Accordéon”，在欧洲和美洲直到今天仍然沿用这个名称。相反地，经过改革的六角手风琴在德国则叫做“Bandonion”。

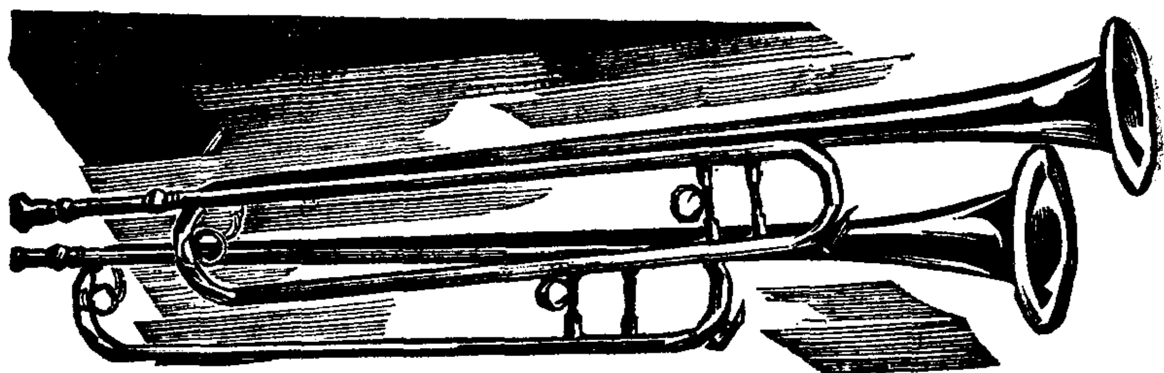
在俄罗斯，手风琴在上一世纪中叶就为人所熟知，而且通过都拉的军械匠西佐夫和肖洛科夫以及楚尔科沃的商人贝罗包洛多夫的积极活动，还变成了真正的俄罗斯民间乐器。曾经有个时期在古俄罗斯的各个不同的地区存在着各种不同的调以及不同的构造的手风琴，但是最受民间音乐家欢迎的是“维也纳手风琴”、“波鲁文卡”和“赫罗姆卡”，以及俄罗斯手风琴的各种各样地域性的变种，例如萨拉托夫、里温、维亚特的意大利式手风琴，斯摩稜斯克的德国式手风琴，耶列茨的多调式手风琴，费斯、博洛戈耶的双排式

手风琴，卡西莫夫的波波夫卡，车列巴什卡，键盘式手风琴，改良式手风琴，以及其他许多类型的手风琴。但是，最好的俄罗斯手风琴归根结底却是在音响上和在技术性能方面都非常丰富的键钮式手风琴。俄罗斯键钮式手风琴的一些变种，例如“非定和弦键钮式手风琴”和“半键钮式手风琴”，都已逊位给一种已经成为真正的音乐会乐器和管弦乐队乐器的现代键钮式手风琴。现代键钮式手风琴的音域拥有从大字一组的E音到小字四组的e音或者f音之间的所有变化半音音级。

尼古拉·伊凡诺维奇·贝罗包洛多夫第一个想要建立的“手风琴乐队”，最近由康斯坦丁·西尔威斯托洛维奇·阿历克塞叶夫彻底加以实现，阿历克塞叶夫曾委托当时他所领导的一所音乐学校的乐器制造师制造出一整套“管弦乐队使用的键钮式手风琴”。这些“键钮式手风琴”的特点是在于其中的每一件乐器，这里是指“每一个声部”，都具有类似交响乐队的这种或者那种乐器的特殊的音响色彩。现代的“键钮式手风琴乐队”包括有六种“管弦乐队使用的键钮式手风琴”：高音(piccolo)，第一(прима)，中音(альт)，次中音(тенор)，低音(бас)和倍低音(контрабас)，还有大管、大号、圆号、低音大管、小号和单簧管六种“特殊音色的键钮式手风琴”。

在交响乐队和戏剧乐队中，柴科夫斯基曾在自己的《第二组曲》的《戏谑诙谐曲》(Scherzo burlesque)中引用了键盘式手风琴，而古尔特·瓦伊尔在《乞丐的三分钱歌剧》中则引用了六角手风琴。尤里·沙波林在“诙谐组曲”《跳蚤》中用上了三个键钮式手风琴。普罗科菲耶夫在歌剧《谢苗·科特科》中则使用一个键钮式手风琴。尼古拉·柴金写出了带管弦乐队伴奏的一首值得注意的《键钮式手风琴协奏曲》。在英国作曲家为手风琴而写的数量众多

的作品中，可以举拉尔夫·沃安·威廉斯为手风琴、弦乐队和钢琴而写的一首在1952年首次演出的《浪漫曲》为例。键盘式或者六角形的手风琴最常参加一种用以随伴所谓“多情善感的浪漫曲”和“游艺小歌曲”的表演者的小合奏。现在，在大型的节日音乐会和星期音乐会上，时常可以听到一个或者若干个手风琴的单独表演。大约在不久之后，手风琴也将在交响乐队的一系列固定成员当中占有光荣的一个席位。



第八章　管乐队

顾名思义，管乐队乃是由一些“管”乐器组成的，它同仅由一些弦乐器组成的“弦”乐队正截然相反。但是现在甚至在这样一个好象完全能够说明问题的实质的名称，也存在着不少分歧。例如，由铜管乐器、木管乐器和打击乐器组成的大型或者小型的混合乐队，用狭义的字称做管乐队。纯粹由一些铜管乐器和打击乐器组成的乐队，它同样可以有“大型”和“小型”的区分，叫做铜管乐队。然而，在“小型铜管乐队”中，严格说来，也可以不包括打击乐器。

什么是“小型铜”管乐队呢？这种乐队的基础乃是萨克斯号或者说夫吕号一族乐器——带有活塞机械的一类铜管乐器。这些乐器在交响音乐中极为少见，实际上乃是所有管乐队的“所有物”，它在管乐队中时常不很恰当地被称为“宽口径”乐器。

萨克斯号　正如从乐器史上所知道的，“萨克斯号”全族是由阿多尔夫·萨克斯在古老的布格号上以活塞机械取代原来的音键而改制成功的。所有的萨克斯号的号身都呈圆锥形，音响非常匀

调，全族共由从最高音一直到倍低音的七种乐器组成。“萨克斯号”(Saxhorn)这个名称是萨克斯自己为这种经过改良的乐器所取用的。但是这个名称并沒有被广为采用，而且基本上直到现在只是在法国才保留着这个名称。在比利时和英国，这些乐器沿用它的古老的名称——布格号(Buglehorn)，在德国人们称它为夫吕号(Flügelhorn)，而在意大利则叫做夫里康(Flicorno)。在俄罗斯，这些乐器起初叫做“夫吕号”，过了一些时候也沒有什么充分的根据就改称为“萨克斯号”。

总之，这族乐器有时候加上或者不加上打击乐器，组成了所谓“小型铜管乐队”。这种乐队的音响十分匀称，但是有点刺耳和粗硬。在军队中，这种乐队编制通常用于“仪仗乐队”，在类此的任何场合中，人们总是力图扩充它的性能。这种“小型铜管乐队”的编制所拥有的乐器，通常是在十个、十三个或者十六个之间。

从以上所述已经很容易看清楚，“小型铜管乐队”乃是最小的一种乐队组织，它只是由萨克斯号一族乐器和打击乐器组成的。在这种乐队编制中所使用的打击乐器，通常有小鼓和带钹的大鼓(这钹和大鼓多半由一个人演奏)。小型管乐队的铜管部分，一般说来是由五种铜管乐器，如果特别确切地说，是由六种铜管乐器组成的，这就是短号、中音号、次中音号、上低音号和低音号，其中的“第二低音号”时常叫做倍低音号。萨克斯号一族的所有乐器制成严格确定的大小尺寸，它完全排除人工调换所属的调的任何可能性。这也就是说，全族乐器既不采用补充性的伸缩管，尤其是也完全不用附管。

B♭调短号 总之，小型铜管乐队的第一种乐器，乃是B♭调短号。这种乐器在西方有另外一种名称，但意思是相同的。这种乐

器的音域同现代变化音小号完全相符，其实际音响包括两个半八度——从小字组的 e 音到小字二组的 b♭ 音。它的音响柔和、悦耳，且极富诗意，比直升式活塞短号更不刺耳和更不俗气得多，不幸的是它同后者有着相似之处。某些管乐队的学识很不渊博的指挥之所以把这种乐器从乐队中排除出去，而代之以他们所惯用的"直升式活塞短号"，正是由于这样一种令人遗憾的情况造成的。如果小型管乐队的指挥者们能够更加审慎地对待这个问题的话，那么，无疑地他们可以同等地使用眞正的短号和直升式活塞短号。在这种情况下，直升式活塞短号在乐队中所能赢得的光荣地位，绝对不会比它现在在乐队中所据有的地位差。而在这种条件下，乐队所拥有的却不是一种"音响色彩"，而是两种同样有价值和丰富的"音响色彩"，在这时候直升式活塞短号还可以突出它那有点开阔的声音。但是遗憾的是在很多现代管乐队中，B♭调高音短号甚至不是为广泛闻名的直升式活塞短号所取代，而是为最普通的 B♭ 调"小型"小号所代替。象这样恰恰是随心所欲和很不恰当的调换，使管乐队正是在这一部分音响变成极其平淡无味。这种调换完全取消了在乐队中担负着如此不同的任务的小号和短号的音响特质上存在的差别——小号的任务是担任"雄壮的军号合奏"，而短号则演奏"如歌的旋律"。

E♭调中音号　小型铜管乐队的第二种乐器是E♭调中音号，它的实际音响比记谱低一个大六度。这件乐器仍然是不正确地被看作这族乐器的一个最不好的代表者，认为它最迟钝、无能，完全不能担任更重要的和更明理的任何任务。它的音域较窄，拥有两个完整的八度，从大字组的 A 音到小字一组的 a 音，在它上方还有三个附加音级，(其实际音高为小字一组的 b♭ 音、b♮ 音和小字二组的

c 音）都可能奏出，但是在发音上有点困难。

遗憾的是直到今天还有人坚持这样一种意见，认为中音号的价值不但是非常间接的，而且简直是微不足道的。他们认为它很不适合担任重要的独奏，因此让它演奏从属的和声声部，在这样一些声部中它好象完全不被人觉察到。此外，它好象成为位于高音萨克号与次中音号或者与上低音号之间的一个“联系环节”，尽管它有其不足之处，还是相当容易演奏各种各样不过分复杂的持续的和活跃的旋律结构。中音号在其音列的中间一段音响效果最好，它的音域的那些最低的和特别高的一些音级，音响不很稳定，这些音级在发音上有困难，而且并不总是那么美妙的。

然而，问题全在于中音号现在正处在象瓦格纳之前中提琴曾经受过折磨的那种“病态”。想用最少的精力和时间就能掌握随便一种乐器的所有的人，全都学吹中音号，他们最多也只是不大高明地吹奏中音号，一点也不关心自己的技术水平，更不用说关心这件乐器的整个艺术表现手法。因此十分自然地，同管乐队打交道的所有音乐家只好老是根据这种情况，而为中音号声部写出了或者只是一些个别的和声音，或者是一些完全沒有技术困难的音型。

但是现在，当乐队音乐训练受到前所未有的重视的时候，情况却远非如此。现在，中音号并不是“继子”，不是“多余的”和仅只充当乐队的“帮闲”分子，而是这一行的眞正能手。中音号演奏者所受的训练，其范围同短号演奏者、小号演奏者和上低音号演奏者所受的训练一样。倘若情况变成这样，中音萨克号就完全不是那么不好了。它的音响是完全沒有问题的，它那丰富的技术性能揭示出来了，而它的表现力则非常接近圆号。

中音号的唯一的缺点，只是在于它的音响带有某种稍微哔剝

作响的刺耳声。中音号的这种"哔剥响声"，在富有表情的演奏中当音响达到响亮和相当强(forte)的程度时，尤其觉得刺耳。然而，如今中音萨克斯号几乎可以自由地既用来作为一种和声乐器，也可以用来作为一种独奏乐器。对这中音号所采取的怀疑态度，仍然继续妨碍作曲家去扩充这一乐器的性能范围，然而无疑地，这种怀疑很快地即将消失。只要作者亲自去听听这件乐器在必须富有经验的行家手里的演奏，就可以相信以上所述确是言之不谬。那么，这中音号已经不是"第二流"的乐器，也不是乐队中的"平平常常的次要声部"，而是乐队的一个十分称职的和具有同等价值的组成部分。无论如何，它的发展还是在于未来，而且看来为期已经不远。

B♭调次中音号 在小型铜管乐队编制中萨克斯号一族的第三种乐器，应该认为就是B♭调次中音萨克斯号，或者简称为B♭调次中音号。次中音号的音域同上低音号完全相符，虽然它的某些最低的音级发音毕竟并不怎么良好。次中音号也不具有四个直升式活塞上低音号完全可以达到的那样一些补充性音级。次中音号用G谱表记谱，其实际音高比记谱低一个大九度，音域包括两个半八度，从大字组的E音到小字一组的b♭音。

在管乐队中，次中音号不但随同中音号演奏和声的中间声部，而且也往往在高音短号的低八度上奏出基本的旋律线，或者保持与上低音号的同度进行，使后者显得更加有力，也更富有表情。在这种情况下，次中音号和上低音号这两种乐器以一种"对话"方式结合在一起，效果极能令人感到愉快，这时候二者仿佛互相补充，其中每一个乐器均以各所特有的一些特殊美质而装饰另一个乐器。有时候次中音号居然进行完全独立的表演，这时候它从来不

会被忽视。可惜的，只是这种乐器在交响乐队中为什么还那么少用。

B♭调上低音号　小型铜管乐队中的另一种乐器，可能也就是萨克斯号一族的最成功的一种乐器，就是B♭调上低音号。上低音号拥有不同音域的两种。带有三个直升式活塞的上低音号的音域同次中音号十分相似，而带有四个直升式活塞的上低音号则还可以多发出低于F♯音的四个音级。这四个音级(F♮、E、E♭和D音)的音响极为良好，但是相当难以奏出，总是稍稍偏高一些。要奏出这些音级，须经过相当的技能锻练，在此之后，这些音级在乐队中就会变成十分有益的。在有着“中等水平”的上低音号演奏者参加乐队演奏的情况之下，最好是不去动用这些音级。在这种带有四个直升式活塞的上低音号上，可能发出一个可以用来作为持续低音的基础音，只是这种持续低音在管乐队中较少用到。上低音号用G谱表记谱，虽然也时常可以看到它写在F谱表上，但这绝不是一种错误。这第二种记谱法要比第一种更为明智，但是从演奏的观点看来却不方便，因为上低音号时常由习惯于看“高音谱表”的次中音号演奏者吹奏，我们知道，次中音号声部从来不用F谱表。象次中音号一样，上低音号如果用G谱表记谱，其实际音高比记谱要低一个大九度，但如采用F谱表，则低一个大二度。如果把四个补充的音级计算在内的话，上低音号的实际音高将包括从大字组的C音到小字一组的b♭音之间的所有顺序排列的音级。

上低音号的音响具有一种迷人的美。听来非常亲切、优美，而且比次中音号和中音号更为亲切、真挚和直率得多。同次中音号相比较，它的音响更加柔软、温和而深具表情并优雅。上低音号在其音列方面拥有不同于次中音号的一些最主要的优点：它非常容

易下行到音列的下方（这里不去讲它的四个补充音级），同时又可以完全自由地运用其音列的最高音级。上低音号的最高一些音级由于接近其极限，很自然地都不够有力和不够有表情，但是如果把这些音级搁下不谈，那么上低音号的总的音响，特别是它的中音区，就赋有极其令人心悦诚服的柔和和响亮的特点。上低音号虽然在音色上同圆号非常相似，但它同时也具有完全令人惊奇的灵活性，——圆号可别见怪——这种特点对圆号说来只有嫉妒而别无其他。最后，象B♭调高音短号一样，上低音号也是属于深具表现力的一类乐器，对上低音号说来，热忱而专注的咏唱要比活跃的技巧性表演更合适些。

E♭调小型低音号　小型铜管乐队的倒数第二种乐器，应该说就是E♭调小型低音号，通常叫做E♭调第一低音号。小型低音号或者说第一低音号的音域包括两个完整的八度：从大字一组的B♭音到小字一组的c音。这种乐器时常按实音记谱，虽然这乐器本身，还是取名为“第一低音号”或者E♭调低音号。

在管乐队中“第一低音号”的用法相当多种多样。它不但用以重复B♭调倍低音萨克斯号的声部，而且往往演奏十分独立的音型，并喜欢与B♭调倍低音萨克斯号相隔八度演奏而不让它自始至终得到重复。

B♭调低音号　末了，小型乐队的最后一种乐器，乃是B♭调低音号，时常叫做B♭调低低音号，或者简称为B♭调第二低音号。在采用这一乐器的交响乐队中，也有把它称为大号的，而在国外的教程中，则把它称为布尔东。此外，萨克斯号或夫吕号一族的这最后两种乐器，还叫做黑里康大号——这外号有一个时期在大型管乐队中极为通行。现在这名称在很大的程度上已经失去了它的

意义，而且几乎被人遗忘了。

按“实音记谱”的$B^{\flat}$调倍低音萨克斯号或者说第二低音号，其实际音响比F谱表上所记低一个九度，它的音域拥有两个完整的八度，从实际音响的大字一组的F音到小字组的f音。在俄罗斯铜管乐队中的“第二低音号”，时常带有三个或者四个直升式活塞。这种低音号拥有稍许扩充的音域，它的音列从大字一组的E音到小字组的$b^{\flat}$音。它的实际音响时常如同谱上所记一样。倘若这低音号带有四个直升式活塞的话，它的音列还可以向下继续延伸四个音级，达到了大字一组的C音，虽然所有这些音级，包括接邻的E音在内，在发音上都有困难，只有在把音响抑制在弱奏或者是在最弱奏时才能有真正良好的效果。在技术方面，这两种低音号（第一低音号和第二低音号）都有同样一种缺陷，它的音响过分柔和且有点松散，缺少了在演奏活跃的音型时所必需的那种清晰而锐利的特性。但是这远非意味着这种低音号完全不能演奏急速的音型、音阶、跳跃进行以及一般说来多变化的任何旋律结构。所有这些都是完全可以克服得了的，但是“第二低音号”要比“第一低音号”更不灵活。

小型铜管乐队的上述各种乐器全都呈椭圆形，喇叭口陡直，在中音号和包括上低音号的次中音号上，这喇叭口歪向一旁，而在低音号上则笔直朝上。只有高音短号是个例外，它的形状是笔直的，极象现代的小号，只是比小号要宽得多，也稍为短一些。有时候低音号也制成圆形的，这是为了在队列中使用这种乐器的时候，演奏者可以把它从头上套进去而搁在左肩上吹奏。这种形状的低音号就叫做黑里康大号。

为了使这有关小型铜管乐队的全部介绍不致有所遗漏，只需

要再提一下每一个声部的乐器的数量。在这种乐队编制中，通常使用三个短号，第一个声部用上两个，而第二个声部则用一个。在这种情况下，短号被定为第一短号和第二短号。中音号有两个独立的声部，同样被称为第一中音号和第二中音号。次中音号的两个声部，情形也完全一致。上低音号总是自成一个声部，而低音号也有两个声部，第一低音号声部和第二低音号声部各用一个低音号。至于打击乐器的加入问题，我们在上面已经说过了。

大型铜管乐队现在已经是“设想的”大小。从理论上说，任何“小型铜管乐队”都可以通过扩大演奏者的人数而变成“大型”铜管编制。但是实际上这种办法并没有多大意义，因为只以一类萨克斯号为代表的“纯粹铜管”的音响，其艺术价值就很成问题，但何必为此而“发生争吵”呢。小型铜管乐队经常会马上变成小型“混合”乐队的，在萨克斯号一族乐器不怎么扩充的情况下，在这乐队中已经包括有木管乐器长笛和单簧管，以及交响乐队铜管一组的某些乐器——圆号和小号。这种混合乐队的音响已经完全不同其他，具有更柔和和悦耳得多的色彩。萨克斯号一族的所有“锐角”，在相当程度上有所钝化，这种编制的乐队已经造成了不但是十分令人满意的，而且是相当愉快的印象。小型混合乐队乃是一种独特的艺术单位，它有充分的权利完全独立存在。在所有的大兵团中，这种乐队最积极地参与其间的日常生活，而为一般管乐队而写的音乐，绝大部分也正是供这种编制使用的。小型混合乐队符合现代音乐家的所有严格要求，实际上可以演奏任何音乐，甚至包括那些原非为这一类型的乐队而写的、但经过非常熟练的艺术改编使之适合这种类型的乐队演奏的音乐。

交响乐队的乐器用于小型混合编制，自有其道理和根据。刚

才我们已经谈到了这问题的一方面，长笛和单簧管在相当程度上缓和了和美化了铜管乐队的有点激烈的音响，特别是在旋律上和在技术上得到了丰富。这里当然用不着深入叙述乐队的这些细节，只须说明一下，交响乐队的这些极其灵活的声部，不但承担该一作品的全部"微不足道的技巧"，而且时常以相隔八度音伴随着铜管乐器的基本旋律声部的进行。长笛和单簧管在混合铜管乐队中的这种地位，使得乐队的音响大为清新而明朗，更不用说极大的、时而是奥妙的灵活性技术。这些木管乐器是铜管乐队中无法代替的组成部分，它们的声部在数量上时常大为扩充。这样说并不过分，人们时常为长笛和单簧管写出两个或者三个独立的和十分独特的声部，而且力图为每一个声部规定出尽可能大数量的演奏者。这种做法促使长笛和单簧管声部变成了乐队中的同等价值的声部，它能以其响亮、清新而明朗的音响与铜管乐队的其他所有乐器组合相抗衡。

至于说时常为混合乐队编制所采用的那些附加进来的圆号和小号，这些乐器习惯上是被看作"富有特性的音响"的。这也就是说，乐队作者不应把这些乐器看作铜管乐队的普通成员，但是，要是想用更加富于特性的、因此也就是稍有不同的音响色彩使混合乐队的总的音响的调色板更为丰富多彩的时候，就应该把这些乐器用在所有场合之中。在这种情况下，圆号和小号的声部可能是极其动人的，而且，同短号、次中音号和中音号相比较，它的音响也可能是特别优美而令人心悦诚服的。乐队色彩应用之多样化以及小型混合管乐队的总的音响之成就，是随着乐队作者的技巧而转移的，乐队作者越有创造能力，看来，该一乐队的总的音响也就会越美。打击乐器在这种场合下的运用，根据音乐的真正需要而定，

作曲者或者乐队作者的工作，就在于使得打击乐器不成为一种阻碍，而总是成为整个乐队所希望的和值得重视的成员之一。

大型混合管乐队已经是一种名符其实的“交响”军乐队。在这种乐队中直到包括有双簧管和大管的所有乐器。只是没有弦乐器，在这种乐队中弦乐器的任务一般是由萨克斯号一族乐器充当。这种乐队需要用到木管的整个编制，直到短笛、英国管、低音单簧管和低音大管。在其木管编制中也可以采用萨克斯管，数量一般以手头所拥有的乐器情况而定。交响乐队所采用的那些铜管乐器，通常全部保留在大型混合管乐队中，共有四个圆号，三个或者四个小号，三个长号和一个大号。打击乐器的采用，在这种场合中根据需要而定，但是定音鼓总是固定不变地用于这种乐队之中。最后，作为整个管乐队的基础的萨克斯号一族，其编制多半扩充到极限——用到二十五位演奏者。有的时候组成的相当典型的大型混合管乐队，还拥有竖琴和低音提琴，甚至还有钢琴。但是这种类型的管乐队在过去和现在都只是偶然出现，因此不能计算在内。坦率地说，这只能令人真诚地感到遗憾，因为象这样一种“交响化”的相当典型的管乐队，一般说来其音响效果辉煌灿烂，总是产生最良好的印象，非常讨听众的欢喜。非常爱好和热心于军乐或者说管乐的莫斯科音乐学院教授、长号演奏家勃拉热维奇曾经组织过这样一个乐队，可惜这个乐队存在的时间非常之短，但是它总是得到听者的最热诚的欢迎，它的每次演出总是获得了完全应得的成功。

这种“大型混合管乐队”的音响，当然，并不难想象，它的音响极其有力、豪华而多彩。它拥有丰富的乐队手段，乐队作者的工作就是妥善地加以运用。无论如何，这种乐队已经可以演奏任何的

音乐，倘若针对缺少弦乐器这一点进行改善，那么可以大胆地说，不可能、也不应该对这种乐队要求得到更多的什么东西。不管怎样，从这种乐队已经可以感受到某种独立的和艺术性完整的东西。但是整个说来管乐队唯一的和最重要的一个缺点，乃是在于缺少专门为它创作的独立的和高度艺术性的、足以与专为交响乐队而写的非常重要的古典音乐相提并论的作品。这种情况早已引起不但是欧洲的而且还有俄罗斯的先进音乐家的注意，曾任布鲁塞尔音乐学院院长的那位乐队的巨大行家弗兰斯瓦-奥古斯特·格瓦尔特，早在上一世纪八十年代在他自己的著名著作《管弦乐法教程》中的某些篇页就已写道，“军乐所拥有的足以成为典范的富有特性的作品数量很少。这些作品只是一些管弦乐的改编曲。只是在例外的情形下作曲家才勉强为音乐艺术的这一专业部门创作不多一些乐曲”。的确，军乐队或管乐队音乐的“重心”，乃是以或多或少成功的改编曲为基础的，说真的，管乐队正也就是靠这种改编曲“过日子”的。然而，军乐队或管乐队演奏得好的音乐，在对人民群众进行启蒙文化教育工作方面具有重大的意义，人民群众在过去总是非常乐于听赏演奏得很好的管乐队的表演，直到今天也仍然从这种演奏得到很大的愉快。有趣的是 1867 年在巴黎举行的世界博览会上，俄罗斯的军乐队也参加了九个国家的军乐队或管乐队的音乐会演出，那时候获得了很大的成功，并受到巴黎人极大的注意。由于这个原因，斯塔索夫在他的论文《欧洲的音乐会》中怀着他所固有的热情述及管乐队和管乐，兹引述如下：“在军乐队中演奏什么和应该怎样演奏，这难道不是非常重要的一件事情吗？现在不可以再鄙视和瞧不起这种乐队，——这是不可原谅的眼光短浅。……它（这种音乐）现在已经是为所有的人而存在，是属于一

切人的。军乐队所传播的不单是一类军乐，而且还把各种各样的音乐带给人民群众。在街头上，在公园里，在列队进行中，在每一个民间和民族的节日中，要不是有一个军乐队，人民能听到些什么呢？要不是通过它，人民何从知道一点音乐知识呢？”

大家知道，里姆斯基-科萨科夫的多方面的活动也涉及到海军部的工作，在海军部他担任了十年的海军管乐队督察员。这位伟大的俄罗斯作曲家生活中的这一重要问题，乃是多方面研究这一长期被人忽视的题目的格·姆·卡尔科维奇写出的出色著作所论述的对象。里姆斯基-科萨科夫为改善“铜管乐上演曲目”进行了很多工作，花费了很多力气为了把军乐队或者说管乐队从海军的一个纯粹仪仗性单位变成为在人民当中宣传介绍优秀的古典音乐和祖国民间音乐的工具。这位要求严格的督察员为改组和整顿海军部乐队以及对军乐队演奏员和指挥进行专业教育而进行了很多工作，特别重要的是他亲自尽力参与创作和推广军乐队或管乐队的具有高度艺术性的新曲目的工作。同时，里姆斯基-科萨科夫也积极反对管乐队的质量极其低劣的作品的充斥，并尽一切可能设法普遍采用俄罗斯和西欧古典作曲家的作品，同时要求军乐队队长不但在改编上、而且也在演奏上达到高的质量。在这种情况下，这位不知疲倦的海军军官和海军管乐队部门的领导人亲自为管乐队写了很多改编曲，他不但在管乐队反复演奏这些改编曲，而且为改善和革新军乐或管乐上演曲目方面的蓬勃活动奠定了基础，现在几乎所有军乐队或管乐队部门的活动家总是孜孜不倦地从事这种活动。

现在十分适时地出现了这样一个问题：军乐到底是在什么时候产生的？有人指出罗马军队在其成员中就包括有吹奏铜管乐器

的乐师。这些乐器大概是“梯比亚笛”(tibia)和“弯形号”(buccina)。在欧洲,号和角一类乐器的出现,看来不早于十三世纪,那时候这些乐器在法国和英国的军队中是用以作为“战斗信号”。大约在这同一个时候,在意大利也把打击乐器用于同样的目的。带有一系列古老的拉弦乐器和拨弦乐器的管乐队,作为一种“宫廷乐队”从爱德华四世开始在英国就已出现。这种乐队的十三名流浪艺人已经拥有小号、竖笛和小杜德卡笛等乐器。英国后来所有的国王和女王都把自己的“宫廷乐队”加以扩充,而且主要是增加小号演奏者和长号演奏者的名额。长号在那时候叫做“沙克布特”,这名称是一个概括的“综合性”概念,它同长号本身的古老的名称看来毫无共通之处。在法国,“宫廷音乐”的产生可能是在路易十四世时期,虽然在军队中使用号和角一类乐器,时间还要早得多。在德国也有同样的情况,除此之外,小号和长号演奏者在城市自治局的市政厅和教堂的塔楼高处的演奏,也使正直的市民感到愉快。

在罗斯,据编年史学家所述,象小号、铃鼓和索别尔笛等乐器,从十世纪开始就已经成为王公军队的组成部分。乐器演奏者的数量大概是随着军队的人数而增多,编年史学时常提到这一点——“尤里大公用十三名旗手和六十名鼓手,雅罗斯拉夫大公用十七名旗手,四十名号手和鼓手”。彼得大帝所采用的是组织得更好和形更式完善的军乐。说真的,这种音乐还不很吸引人,最初所选用的乐器只有小号、定音鼓、双簧管和大管。步兵中的军“乐队”是按照德国的方式组织的,它只拥有一种双簧管;而按照英国和荷兰的方式组织的军“乐队”,则包括有小号和定音鼓,它为海军所采用。根据彼得的命令,乐器演奏者在每天午饭前应该进行当众练习,同

时规定了练习的地点；小号和定音鼓演奏者在圣彼得堡军舰制造厂塔楼上，而双簧管、大管和圆号演奏者则在彼特罗巴夫洛夫城堡教堂塔楼上。据雅科夫·封-什太林所证实，在1739年之后土耳其音乐才被用于宫廷日常生活中，但是“眞正的粗野的土耳其音乐，最初是在女皇伊丽莎白统治期间出现，那时候她的宫廷的室内音乐演奏家和优秀的小提琴演奏家什努尔普法伊尔，曾随俄罗斯帝国外交使团到过土耳其帝国，并从君士坦丁堡随身带回他亲自记录的土耳其帝国军队音乐的一些眞正的典范作品”。这位使团成员还随身带回十五个受过很好的音乐训练的人，他把这些人送入宫廷，以这种“野蛮人”的音乐娱乐俄罗斯贵族。起先，这种“土耳其音乐”仅供宫廷娱乐之用，但是很快地这种音乐也成为正规的帝国近卫军的双簧管演奏者的音乐合奏的内容之一。

但是在这里也不能不提一提所谓“号角音乐”，这是在谢苗·基利尔罗维奇·那雷斯金的倡导之下建立的。1751年间，根据他的指示，宫廷的圆号演奏者和乐器制造师捷克人约翰-安东·马列什改善了“猎人音乐”，并制造出一整套金属号角，其中每一支号角只能发出一个音。这种乐队的编制起初包括有三十七件乐器。后来号角乐队扩展到四十九个人，甚至发展到九十一个演奏者。演奏者排成四排横队而进行音乐演奏，这音乐声向四周传播得不少于五俄里之远（每俄里等于1.06公里）。很多达官贵人自己备置这种“号角音乐”，有一个时期这种音乐受到当时的人们极大的欢迎。名垂万古的普希金和他的诗界朋友，还有格林卡，有一次听到过节日时涅瓦河上的这种“号角音乐”的演奏。他们对这种音乐都十分赞赏，特别是格林卡更是眞正喜欢它的音响。在1882年和1896年最后两个皇帝行加冕礼时，那是最后一次演奏这种“号角

音乐”。从此之后，这种音乐就悄然引退，并迁居于爱尔米达日博物馆大厅。在这博物馆里现在还可以看到这些乐器……

“管乐队”在新时代的音乐艺术中究竟占有怎样一种地位？遗憾的是长时期以来“军乐”以及管乐队一直被看作是某种实用的和“次要”的。实际上管乐队完全有权绝对独立和独树一格地存在。它早就参加演奏歌剧音乐和交响音乐，根据需要同剧院或音乐会上的交响乐队相结合，以增强交响乐队的灿烂辉煌的效果。不但如此，有一个时期，所谓“残废人音乐会”就是由具有首都水平的一些混合管乐队中的残废人的力量而举办的。这种乐队有时候由几百个演奏者组合而成，它产生了极为惊人的印象，特别在演奏俄罗斯民歌的技巧性改编曲时更是这样。

但是无论如何管乐的事业总是顽强地向前推进。如果把管乐队纯粹用于军队的实用目的那一部分活动除开，那么，余下的问题就是鼓励音乐家力求按照最广义的交响音乐所依据的传统而为管乐队进行配器。眞的，在上一世纪有很多音乐家坚持这样一种观点，认为管乐队演奏的音乐应该是有点儿“特殊的”，因此也应该从某种“特殊”的角度来运用管乐队。这些人眞心相信只有他们了解管乐队的乐队技艺的“秘密”，好像搞交响乐队配器的行家不可能胜任管乐队的配器似的。所有这些当然是最可遗憾的谬见的结果，而且可能也是一种想要把持一般管乐队的“所有权”的不很健康的努力。毫无疑义，管乐队有它自己的特性和规律，但是由此还不应得出结论说，只有“精选的人”和“献身于这一行的人”才可能从事于管乐队配器的工作。在乐队中沒有不可克服的东西，管乐队配器法的全部“秘密”只是在于对乐队的任务、性能和特点的正确理解。如果乐队作者清楚地理解到，应该把铜管乐队看作交响

乐队中的大加扩充和极其复杂的铜管一组，而把混合的或者说大型的管乐队看作由于牺牲了弦乐器而变成“半截”的、因此在其性能方面也有所“减损”的普通的大型交响乐队，那么，大概乐队作者无论如何决不会遇到在某一个时期人们时常喜欢把它称为管乐队配器艺术的“秘密”的那些困难。管弦乐队知识一般说来终究是一种知识，任何能够感觉和理解乐队的人都能在任何方面获得成功。毫无疑义，只要认真对待问题，小心在意，就是在管乐队配器法领域中他也可以获得同样的成功。无论如何，不光是通过采用交响乐队乐器的方法，而且还运用了交响乐队的写作上的一些技术手法以丰富管乐队性能的这一努力，只能为管乐队带来好处。这样一来，管乐队就不再是那种“沒有多大价值的小玩艺”了，但在不久以前，管乐队主要却被看作是这种小玩艺，因为它经常不断地参与音乐的活动，而人们由于习惯的关系却未能理解管乐队在其多种多样的职能当中，首先乃是一个最足以引人注意和喜爱的音乐艺术单位。好在有很多作曲家分出了时间和精力专为管乐队而写作音乐。因此，他们的这些作品要比所有那些一时“轻率”写成的音乐更加优秀和丰富，而在音乐方面这些作品无疑地也要高过于那些基本上是为交响乐队而写的作品的各种各样廉价的和偶有的“改编曲”。这些各种各样的“经过加工改编的作品”，只有老经验的音乐家和这一行的真正行家，才有可能做到符合艺术技巧的最高要求。在这一方面必须竭力推崇那些古典音乐优秀范例的出色的改编曲，因为归根结底除了那些年青的和少有才华的作者所写出的、或者是那些老一辈的虽然也有经验但是沒有才能的“改编家”所改编的分明是不好的音乐，除此之外，所有的音乐都是听者所能接受的。只有內容深刻的好的音乐，但无论如何不是这种好

音乐的多多少少是成功的赝制品或者是廉价的“代用品”，才可能获得好评，才有权保存它的舞台生命。

然而，管乐方面的一些青年活动家力求使这种乐队获得全新的音响效果，情况还要好得多。在这方面他们成功地揭示了管乐队的比前宽广得多的性能，使这管乐队表现出比直到现在所已知道的还要增加不知多少的美质。在这里为使这番叙述更加全面起见，不应该避而不谈某些青年活动家为了丰富管乐队上演节目所做的努力，他们把古典音乐中的大型交响作品进行特别复杂的改编，而且在管乐队的音响中引用了“爵士音乐的某些因素”。倘若所有这些都是在具有极大的才能和爱好，在具有审美力和真知灼见以及在应有的节制的范围内进行的话，那么，这一点也没有坏处，而且也不可能有什么坏处。爵士音乐在艺术史上留下了过分鲜明的踪迹，以致于存在着避而不去谈它的过失。只是在各方面应有明智的节制……维克多·克努舍维茨基的《管乐队幻想曲》在这方面做得非常成功，在这部作品中，管乐队的所有这些“革新手法”都运用得真正富于技巧性。至于说到一般管乐队演奏的音乐，这问题是如此之宽广而又多样，因此在这简单的讲话的范围内，是不可能非常仔细地去谈论它的。因此最好是去阅读专门研究管乐队的那些著作，在那些著作中，无疑地，读者所感兴趣的一切问题都可以找到解答。

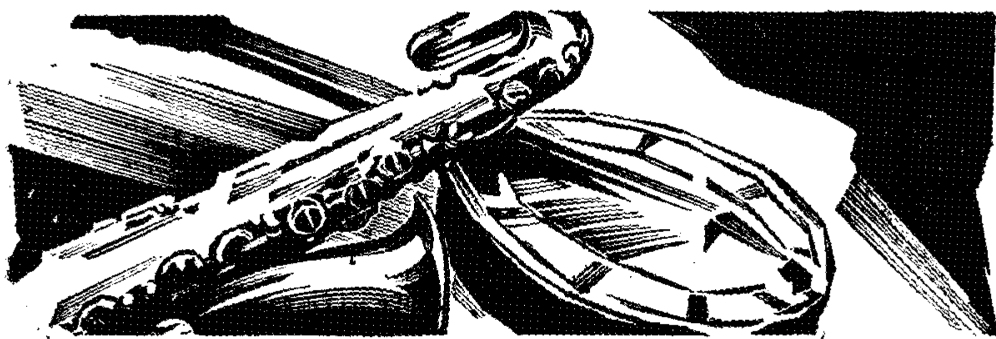
坦率地说，关于管乐队的叙述只说到此为止，但是附带还想提一提在 1961 年初发生的一个极其有趣的情况。在指挥家威廉·列凡尔领导下的米西根大学学生“交响管乐队”(这乐队从 1935 年起一直由列凡尔担任指挥)。访问了莫斯科最早提到米西根大学管乐队的名字是在 1844 年。过了一些时候，在 1859 年间，出现了

未来的米西根管乐队的基本核心，这乐队由五十位爱好音乐的大学生组成，他们为了娱乐消遣而从事自己的演奏活动。1895年，米西根大学校长办公室把这一“音乐爱好者的组织”改为该校大学生的正式乐队，而在1898年，已经规定出乐队参加者的特殊形式。第一个在大学里成立的这个大学生乐队的使命，仅限于“娱乐的实用目的”。这一大学生乐队参加各种游览和参观，在大学的各种各样的运动会上演奏，一般说来它最积极地在本校的日常生活中展开活动。从1915年开始，这一个大学生乐队有了它自己的常任指挥，而且为了使乐队的参加者获得应有的完善教育起见，还开设了大学音乐课。二十年来，一共更换了三位指挥，这些指挥者或多或少成功地指挥了米西根大学生管乐队，但是，只是在威廉·列凡尔担任指挥时，这乐队才达到了如今它所达到的这种完善程度。乐队的人员扩充了，它完全从管乐队改组成“交响管乐队”，并补充十二位富有经验的教师担任音乐课。在1957年这乐队已经拥有一百四十三位演奏者，每天进行一个半小时的排练。这乐队的表演艺术水平很快地提高，而且有可能进行公开音乐会演奏。很多美国作曲家都开始为这一大学生交响管乐队创作作品，而且认为能由这乐队在音乐会上演出就是一种荣幸。有经验的音乐家着手整顿和补充乐队的上演曲目，为古典音乐的一些优秀范例进行富于艺术性的改编，从而大大地扩大了乐队的“演奏上的视野”。米西根交响管乐队的富丽堂皇的音响之取得，在相当程度上不仅是在于它那富于威召力的指挥和乐队改编曲的高质量，而且还在于凭依极大的鉴赏力和真知灼见而选择的乐器的不平常的编制。乐队成员之所以没有多大变动，是因为绝大多数大学生，甚至在修毕大学课程之后，在他个人的生活不发生变化的情况下，一直留在乐队

里，继续在乐队编制中担任演奏。这一乐队的音响所具有的那种惊人的善于随应的能力和表情作用，不仅是通过乐队的各别声部在数量上有趣的对比关系，而且也通过木管与铜管的比例关系而获得，在铜管组中低音乐器的那些“柔和”的代表性乐器占了优势。交响管乐队的这种编制完全有权独立存在，而且无论如何值得仿效，倘若想要建立某种类似业余乐队的组织的话，这种乐队要是配备不全或者紊乱是无济于事的。

总之，米西根交响管乐队的编制在其中某些细节方面是变化多端的，但是它最好的形式则是在使用两个短笛的情况下包括有十四到十六个长笛。在使用一个英国管的情况下用上了四到五个双簧管，对这些在乐队中非常突出的乐器说来大概已经是达到其极限了。普通的单簧管是木管乐器中的基本骨干，多半拥有二十五个。为了使总的音响具有更加鲜艳的色调起见，单簧管一族还补充了比较少用的一些变种。例如，在使用一个 E♭ 调小单簧管的情况下，在乐队中包括有五个中音单簧管、三个到五个低音单簧管和两个到三个低的 E♭ 调和 B♭ 调的倍低音单簧管。五个大管和一个低音大管使木管乐器组的编制得以完整无缺。随着演奏者的编制而增减的萨克斯管也有各种变化，但是这些萨克斯管的最好的组合大概是八件乐器编制：一个高音萨克斯管，四个中音萨克斯管，两个次中音萨克斯管和一个上低音萨克斯管。一般说来，短号有八个，而小号有四个，虽然在另些场合中这后者的总数扩增到十五位演奏者，也就是当这位指挥者想要演奏一部以音响逗趣的乐队滑稽曲的时候，这部作品正是为十五个小号而写的，余下的整个乐队则用以作为伴奏。圆号常用六个或者八个，而长号在使用两个低音长号的条件下拥有六个到七个，甚至到八个。“铜管”的低

音一组也有点不平常。它是由四个到五个尤福纽姆大号和六个普通的管弦乐队大号组成的。无疑地，低声部的柔和音响是通过采用这些被人遗忘的尤福纽姆大号而获得的，这些尤福纽姆大号不但在其相对的灵活性方面可以大大地修饰乐队的这一个组成部分，而且由于它被普遍恢复采用，也有助于丰富铜管乐队的任何组成部分。两个或者三个低音提琴和一个到两个竖琴也软化和装饰了交响管乐队的总的音响。六个出色的打击乐器演奏者完备了乐队的这一庞大的编制，从而能够以其无与伦比的技巧演奏所有古典交响音乐——从瓦格纳和柏辽兹到威尔第和德彪西，从巴赫、弗列斯科巴第(Frescobaldi)和吉安尼尼 (Giannini) 到里姆斯基-科萨科夫、莫索尔斯基和卡林尼科夫，更不用说特别广泛和全面地加以介绍的直到乔治·格什文和莫尔东·古尔德的美国作曲家的作品。如此多样和广泛地上演音乐曲目，使我们完全有理由设想这一“交响管乐队”拥有极高的表演艺术质量，从而把普通编制的任何管乐队远远地抛在它自己的后面。威廉·列凡尔的乐队的格外优雅的音响本身，就是值得人们效法他所选择的道路的全部理由，而且我国业余管乐队要是能够愈加快速地深刻体会把管乐队改组为交响管乐队的这样一个大胆而有灼见的想法，情况也就愈加良好。无论如何不应该拣阻力最少的路走，而应该总是力图追求现代的最优秀的成就，追求最高的乐队表演艺术技巧。米西根大学生交响管乐队所提供的范例，值得人们灵活而有成效地加以仿效。



第九章　爵士乐队

如果我们确信每一个世纪在艺术史上都留下了唯独它所特有的某种新东西的话，那么，说爵士音乐（jazz）是二十世纪的创作，是它的名符其实的产物，这也是绝对正确的。爵士乐队已经拥有为演奏者论述它的产生、发展的大量著作，培养出真心为之倾倒的大批热烈爱好者，同时也惹起了象一般针对所有意外的新事物所产生的那种敌视态度。但是与此同时，从来也沒有一种音乐惹起了象爵士音乐那样多的谣言。这一点也是可以理解的。从爵士音乐产生的最初年代开始，这种音乐的自相矛盾，或者最好是说这种音乐在內容上的两面性，就表现得十分明显。如果我们承认爵士音乐的基础，乃是在于黑人民间歌调和最广义的黑人宗教歌调，那么无疑地爵士音乐可以划分为两个多少是独立的和互相排斥的支流。

"游艺爵士乐"的这一流派，后来被统称为"商业性"爵士乐，集中在城市的贫民窟和夜店这样一些深不可测的地方，在这里它很

快地为自己搭窝筑巢，而且，就这么说吧，变成了厌腻生活、心灵空虚和失去地位、信心和生活意义的那些人类社会渣滓的“情欲的对象”。某些市民阶层的这种“沒落情绪”，起先是在美国，后来也在欧洲，不仅是明显地长久存在，而且是极其有害的。“商业性游艺”爵士乐在其外表音响上之容易引起兴趣和相当通俗易解，很快地赢得了那些最容易满足和“精神贫乏”的听众的欢心，而且象完全腐蚀的霉菌一样，侵袭了不坚定的、落后的和“悲观情绪”的青年。这样一种最反常的爵士音乐的“祸根”就在于此。黑人民间音乐的所有健康的因素很快地开始糜烂，最丰富的黑人旋律开始急剧地退居第三位，让位给倾向于歇斯特里的音响结合和那执拗的、单调乏味且令人晕头转向的、使人的心理完全狂乱和沮丧的节奏。这样一来，这种样式的爵士音乐在它产生的早期所拥有的一切美质，就全都丧失殆尽了。在这种爵士音乐中，“沒有一句可以记得住的旋律”，而它那沒有任何艺术与美学意义的音响节奏结构，乃是产生“商业性爵士乐”这样一个最反常和骇人听闻的产物——“摇摆舞爵士”(rock'n roll)的基础，这种爵士乐使它的那些眞诚的爱好者获得了一种病态心理的、歇斯特里的以及无疑地是色情的愉快，而且时常由于夜舞厅和娱乐的渊薮的老板“遭受到物质上损失”而造成头破血流的吵架和殴打事件。当然，这里应该谈论的并不是这种“类型”的爵士乐。西方的一些头脑清醒的人士早已高声号召反对早先的古典爵士乐的这种反常现象，并准备把“现代生活中的这种沉垢”整个儿“革出教门”。在苏联的现实生活中，用各种巧妙的方法伪装起来的各种类型的“商业性”爵士乐，找不到它的市场。这种爵士乐渗入那些“风格趣味”最不稳定的青年界的这种唯一的情况，应该明智和实际地加以根除，在做法方面不应通过一纸空洞

的公文和禁令，因为这只会使人们“对禁果的欲望”更加炽热起来，而是通过那些能够把这种趣味导入另一轨道的音乐家的循循善诱。同这种“商业性爵士乐”进行斗争的一个可能是特别著有成效的办法，就是用游艺音乐的最有才华且有经验的活动家所创作的那些引人入胜的、巧妙的和音响优美的“轻音乐”作品与它相对抗。但是关于这一点，后面我们还要更详细地加以阐述。

爵士音乐的第二个流派叫做“即兴爵士乐”，实际上也就是产生出一些健康的幼苗的那种富于艺术性的爵士乐。这种“自由的”爵士乐已经渗入很多大作曲家的音乐中，在一定程度上丰富了他们的音乐语言，而且，作为音乐艺术的一种现象，它有权存在下去，进一步发展和得到承认。这里用不着深入叙述这一个复杂的问题的细节，让那些整个儿献身于这种现代艺术的研究的人们去从事“即兴爵士乐”的研究吧！但是，提一笔也有好处，那就是“即兴爵士乐”坚决表示它愿意同“商业性爵士乐”截然划清界限，并同所谓“正当的艺术”或者说“严肃的音乐”靠拢。在这些“有害的联系”中应该注意到某种健康的因素，也就是必须以民间的源泉为依据，这源泉不仅是黑人的民间创作，而且也包括墨西哥、古巴和南美洲各民族的歌曲素材。此外，这种类型的爵士乐由于竭力运用古典遗产而产生出一种最为发展和完善的“交响化爵士乐队”，据行家所说，应该为这种爵士乐作出“证明”：正是它可以非常成功地演奏非洲和美洲作曲家的最著名的作品，而且，用马沙尔·斯坦恩的话说，创造出“大型爵士乐队历史上全新的音响”。

究竟是否如此，这是时间的问题，显然也是将来的问题，但是由于种种原因，由十三个欧洲国家的著名青年爵士音乐家组成的“国际爵士乐队”这种“交响化爵士乐队”(Sympho-jazz)的优秀典

范，却不可能给“抹杀掉”。第一，这一个“交响化爵士乐队”的所有因机械录音和影片而闻名的演出，都以其旋律、和声和节奏风格上之丰富和清新，特别值得注意的是，以其配器和乐队音响上的罕有的美而令人感到震惊。其次，相当一部分富有音乐才能的青年，不管是自觉地或者是不自觉地，无论如何总是表现出他们最富于感受的正是这种类型的“即兴爵士乐”，而且或多或少成功地模仿着这种爵士乐。最后，应该坦率地说，很多缺乏才能的“现代”作曲家，他们所写的“未来的音乐”，绝大部分是没有内容的，毫无任何艺术上和美学上的美，这就注定了这一无可挽救的错误。这种“音乐”，首先并不是“现代的音乐”——这里指的是这个字眼的好的一方面的含义而言——，因为失去现实内容的这种空洞的音乐，只能使人民群众产生反感，而且名符其实地会败坏他们的音乐艺术上的自我意识。同这种“未来的音乐”相比较，“交响化爵士乐”或者是具有高度艺术性的“轻音乐”，要算是更现代化得多。

时间的流逝终于缓慢地、但是正确地把艺术性爵士乐和游艺乐队音乐的这些优秀范例，引进青年一代的“趣味范围”。现在，一般说来在爵士乐存在的第二个五十年的进程中，倘若人为地取缔现代的这样一种在一定程度毕竟还是健康的现象，结果又会怎样呢？象这样不很细心的措施不可避免地会造成所谓“开后门”，而即兴交响化爵士乐的优秀范例，通过这样一些多种多样的甚至于可能是相当不体面的门路，同样会传入那些热烈的爱好者当中，而且无论如何还会产生它的影响。如果转向在现在正确而及时地改名为“游艺乐队”音乐和“游艺合奏”音乐的“苏联爵士乐”，这一个论断的正确性就更加明显了。然而，在适当的时候再来谈论这一问题的实质。

总之，现在所理解的和基本上国外所理解的爵士乐到底是什么呢？爵士乐的历时总共不过数十年的历史，直到现在从来不曾有过一个比较一致的看法。不但如此，甚至对“爵士乐”(jazz)一词本身的解释也是完全自由的，实际上没有一个人知道这个字眼是从哪里引用得来的。这一点也是可以理解的。在对爵士乐的产生的问题上还只是处在“一片混乱”的时候，当然，无论如何不可能谈到有条有理，从而它又能使所有“意见不同的人”都感到满意。

英国评论家塞查尔·塞钦格是这样解释爵士乐实质和它的起源的。“在美国，在白天的某一个时间中，除了极少的例外，不开收音机也可以听到唯一的同样一支著名作品。一个外路人一般不把这当作音乐来欣赏——从纽约和芝加哥，印第安纳波利斯和得克萨斯州的韦科，他所听到的是同样的节奏噪音，因此他很容易把美国人看作一种独特的土著人种，他们普遍地同在一个时候在一个对所有的人全都一样的仪式表演中把自己弄得神魂颠倒。这就是爵士乐。美国就是以爵士乐为其标志的。在美国，人们对爵士乐的态度是严肃的。可能，德国的一些教授很快地而且不是没有根据地也开始严肃地对待这爵士乐，并开始就这一问题写出了卷帙浩繁的历史性研究”。

“爵士乐前身是“Rag-time”，而“Rag-time”是在黑人中产生的。在黑人的宗教歌曲中，也就是奴隶在种植园里咏唱的所谓“灵歌”(Spiritual)中，就已经有切分音存在，——这是在短时值的音符上的一种明显的加重音，——有时候甚至连休止符也起一种切分音的作用。在1913年的某一个时候，在旧金山的贫民窟中开始盛行一种优美的新式野蛮舞蹈，这种舞蹈的音乐正是黑人创作的。可见，这种音乐真正是民间的音乐。那时候一个接着一个流行起

来的所有最受欢迎的市井歌曲，全都为新式的舞蹈技艺所采用。为歌唱而创作的歌曲让位给用乐器演奏的歌曲，而随着用乐器演奏的音乐的这种新样式的出现，也产生了由黑人音乐家偶然凑合而成的新乐队。欧文·彪林的"亚历山大 Rag-time 乐队"(Alexanders Ragtime-Band) 就是新时代的第一个"核心"，主要由黑人组成的这种"Rag-time"乐队很快地就充斥全国"。

这一段富于诗意的、恰恰也是含含糊糊的说明，一点也没有道出问题的本质，而且也没有使这问题变得更切合实际和更清楚些。探讨过去的爵士乐问题的其他研究者大致也处在同样的"困难局面"。美国作曲家路易斯·格伦堡说明爵士乐产生的历史稍有不同，也许不认为他是对"爵士"一词本身的说明，但他所采取的途径基本上比较确实可信。他说："起先只有节奏，这种节奏最初用鼓击出，同时身体也随着摆动，而且毫无例外地达到了神魂颠倒的程度。组成美国这样一个国家的所有不同的民族，都从其故乡继承到一些音乐的本能。然而，所有这些因素都没有带来什么新的东西。它们只不过是旧大陆曾达到非常高度发展的水平的艺术的余波而已。美国的艺术还不具有对新颖的表现形式所必需的生命力。但是在所有外来人当中，黑人奴隶起了特别显著的作用。……"

黑人同欧洲文明没有任何联系。他们的原始音乐保持不受外来的侵犯，在两种完全不同的形式中得到了表现，那就是宗教颂歌"Spiritual"和"rag-time"。但是这两种形式时常互相渗透，因为在宗教性的神魂颠倒的状态中，节奏性运动总是起着很大的作用。不知道在什么时候从"Rag-time"中发展出一些特定的形式，例如滑步舞(Cakewalk)就是这样，有一个技艺纯熟的白人偶然想到采

用这种舞步。他为大众而写的音乐充斥美国，随后欧洲也充塞着这种音乐的独特而易于接受的节奏。很自然，随着时间的流逝，这种音乐日益复杂而精致，最后就得了一个新的英国名字——“爵士乐”。

英国人和美国人就是这样解释爵士乐的起源的。然而，法国人的说法要更合理些。法国爵士小号演奏家列易·宾德在丘克·巴那谢的一册极好的书本的某些篇页中说道：“曾有一个国家，在那里黑人奴隶带着锁链为新奥尔良的残暴而贪婪的船主聚集财富。这一地区遍布美国东南部，位于密西西比河流域——这条河流是这一地区的主要水路。经常威胁着分布在附近的棉花种植园的这条河流，老早就要求建有相应的水库。为了这样一些极其艰巨的工作而使用了从非洲运来的黑人的廉价劳动。这些黑人是非常不幸的。他们当中的绝大部分人，进行着一种把巨大木桩打进地里的工作，而且为了好象可以稍稍减轻他们所从事的这样一种非人的劳动，他们唱起宗教的赞美歌，并以身体的均匀的摆动以伴随自己的工作和歌唱。这种动作大致是缓慢而匀称的。他们悲伤的声音就这样变成为严格均匀的赞美歌，因此十分自然地从这种赞美歌中可以找出在美国以‘布鲁斯’(blues)闻名的‘凄凉歌声’的根源。黑人不可能轻易忘记这种凄凉的歌唱，而且在后来过了很多年之后当黑人奴隶成为‘自由的公民’的时候，他们还把自己的祖先的这种‘悲哀的歌唱’传授给孩子们，用手弹拨古老的班卓的琴弦以伴随这种歌唱”。这些赞美歌式的歌曲，或者象现在为这些歌曲所起的名称——Spiritual，有上千种叫法。北美洲的黑人毫无例外地都熟悉这些歌曲，而且在他们看来，这些歌曲就等于是其他民族的“民间歌曲”。

总之，在二十世纪初，大约在 1903 年间，最穷苦的黑人在新奥尔良组织了街头乐队，这种乐队共包括有演奏短号、单簧管、班卓、大鼓和长号的一些演奏者。他们演奏古老的黑人赞美歌，演奏得非常随便，一点也不在乎音响质量当时处在于"野蛮人"音乐的水平。但是黑人曲调的魅力，这些黑人曲调演奏所充满的深挚热忱和真诚朴实，很快地使这种"街头乐队"变成如此受人欢迎和如此广泛流传，以致开始仿效他们这种做法的不仅是一些黑人音乐家，而且也有白人音乐家。由于这一情况的凑合，关于新型乐队的传说就象闪电一样疾快地传遍全美国，象某种自然力量一样，波及全国。后来被称为"爵士乐队"（jazz-band）的这种新型乐队就是这样形成的。这种乐队总是获得成功，并用以演奏 Rag-times blues 和 Cakewalk 等舞蹈音乐。

不言而喻，这种乐队并不力求发现什么全新的东西。他们只搞那些最受听众称赞的音乐片段，把这些片段反复演奏几十次，用以伴随舞蹈者的均匀的动作。在最早一些时候极为普遍的一种看法，认为爵士音乐完全是令人难以忍受的单调乏味，正是由此产生的。但是这个特点也成为创造那种变奏与即兴的演奏风格的原因，而这种风格后来乃成为真正的爵士乐的基础。

爵士乐一词本身究竟意味着什么呢？爵士乐队的组成如何，现在爵士乐队这一个总的概念所表明的那种艺术现象又是什么呢？很多人试图有区别地解释这一个字眼。有些人认为，"爵士乐"（jazz）一词就是英文的"来吧，孩子们！"的缩写，所有的工作好象都是从这句话开始似的。另一些人则认为这名称是由一位在 1914 年间带着自己的乐队在三十一号街一家芝加哥酒馆演奏的著名音乐家的名字而得来的。这个音乐家叫做爵士波·勃劳恩，

当人们用璎珞柏果酿成的伏特卡酒把他灌得昏头昏脑的时候，他精神振奋，就从他那用盒子遮盖住以免沾到蕃茄酱的乐器奏出了那样绝顶不平常的音流，致使听他演奏的那些最不苛求的听众发狂起来。酒馆的来客兴高采烈地把爵士波灌得越来越厉害，而他们自己为这演奏所迷醉，于是发疯似地狂叫:“再来一个，爵士波!”或者简单地喊:“再来一个爵士!”。

这种解释很难说有几分可信，但是就中也有一点可能，虽说实际上第一个爵士乐队绝对不是欧文·彪林-巴林或者爵士波·勃劳恩的乐队，大概却是在1899—1900年之交正是在新奥尔良开始狂热活动的约·奥利佛的乐队。这个著名的爵士乐队更常叫做“金·奥利佛”(King Oliver)的乐队。备受赞誉的路易斯·阿姆斯特隆最早就是在这乐队中参加演奏的，一般认为他和奥利佛这两位音乐家创造了“狂热爵士”(jazz-hot,——一种完善的自由风格的爵士乐)，现在被看作真正爵士乐的标志。

但是，在转入研究爵士乐队的构成和爵士乐队演奏的音乐的实质本身之前，应该稍停并插上这么一句:如果说爵士乐的产生应当归功于“黑人”音乐家的话，那么，爵士乐的发展在一定程度上就得归功于“白人”音乐家。这可能也不完全如此，但是暂时倒都是这样认为的。当路易斯·阿姆斯特隆参加其间演奏的“金·奥利佛”的爵士乐队在芝加哥的酒馆出现时，就引起了“白人”音乐家的密切注意。其中有某些人是那样迷恋这些著名音乐家的演奏，以致于不仅是开始模仿他们，而且很快地就把爵士艺术向前推进一大步。在美国，“象黑人那样演奏的”这些音乐家当然马上就被看作是“可怜的”和“倒霉的”音乐家。但是，这只是种族仇恨的一种表现，而这直到今天仍然在美国起着主导作用。然而，“白人”音乐

家的创举象闪电一样快速地得到了响应，如果说在1924年间这种乐队还是屈指可数的话，而在1929年间，“黑人”、“白人”和混合爵士乐队的数量就已经是几乎对等的了。但是现在的问题不在这里。“白人”音乐家的艺术把爵士乐队的表演发展到这样的程度，致使黑人只好袭用他们的技巧，并把它推进一步。黑人同样也把自己的技巧发展到极其完善的程度。如今，任谁也不可能争得任何一个权利，黑人和“白人”都被看作是爵士艺术的眞正代表者。甚至还不止于此。节奏织体格外复杂且带有爵士乐所特有的“摇摇晃晃”的特点的眞正的爵士乐，也就是在爵士艺术中闻名的摇摆爵士(Swing)，乃是眞正属于黑人的产物，很多“白人”音乐家完全望尘莫及。在相当程度上的确是这样。爵士音乐演奏的特点倘若沒有它所固有的、完全感觉得出来的“摇摇摆摆”(Swing)，就不是道地的爵士乐。沒有这种摇摆，爵士乐就会沦为最低的一等，顶多只能存在于美国或者欧洲大都市贫民窟的夜晚游艺场所之中。相反地，有一种爵士乐，其中存在有这种看不见的但是完全可以感觉得出来的內在的“摇摆”，就完全有理由在艺术上进一步加以发展，这种爵士乐实际上也就是眞正的爵士。

总之，爵士乐队究竟是什么呢？起先它只是乱七八糟的声音的堆积，组织得很不好，而且表现得坏透了。打击乐器在这种“原始的爵士乐队”中所起的统治作用是名符其实的。乐器的组合也非常有限。短号、单簧管、长号、班卓——乐器王国的所有这些基本的乐器，组成了最早的爵士乐队。但是很快地萨克斯管和小号也加入了这样一个不成体统的合奏。萨克斯管即时表现得极其活跃，而且全族乐器都被用上，实质上成为爵士乐的旋律与和声的基础。再下一步是引用了圆号和低音铜管乐器，起先是用大号，随后

改用更符合爵士乐本性的苏萨大号(sousaphone)。在此之后弦乐器组又丰富了这种乐队编制。班卓开始同吉他交替使用,而在当时已经用入爵士乐队编制的小提琴,则导致建立数量不多但十分牢固的弦乐器组。钢琴在什么时候加入爵士乐队编制,这很难说,但是很可能是当爵士乐队从"行踪不定"的结合变成"定居下来"的时候。钢琴一用入舞厅(Dancing)、夜酒店以及各种类型的酒馆,就成为爵士乐队的必不可少的一个参加者,而且很快地在爵士乐队中占有倘若不是"主导"的地位,那么无论如何也已经是极其重要和显著的地位。起初,爵士乐的成功取决于"打击乐器"、小号、长号和钢琴演奏者。在爵士乐队组成的后一阶段,还把所有尚缺的乐器用入乐队中,并扩充管乐器的数量,包括小号和主要的萨克斯管。但是这还不包括所有一切。在爵士乐队很快地就形成了一个人演奏若干件乐器的做法,这就有理由不必扩充演奏者的编制而使一整套乐器大有变化。这种做法有时候达到这样一种程度,那就是个别演奏者可以完全自由地掌握六件不同的乐器,而且样样达到名符其实的技巧性水平。最后,为了力求爵士乐队音响的多样化,很快地还发明了小号和首先是长号的各种各样的弱音器。这弱音器的种类最近共达六种。简言之,随着爵士乐队的编制的变化,乐队中某些成员的职能也有所改变,而个别乐器的技术性能也力图沿着曲折陡峭的途径向上发展。打击乐器在爵士乐产生早期,在乐队中占有几乎是主导的地位,当时是乐队的"主要"的组成部分,如今它已退出它自己所应据有的地位。打击乐器的职能集中于为独奏乐器和一般说来的整个合奏提供节奏上的伴奏。弦乐器开始用以作为独奏一组,在乐队的基本核心担任的演奏部分间歇时出现。爵士乐队的这种基本核心实质上转移到"管乐合奏"

上，这是一种极为精致、高度发展和考究而多样化的合奏。归根结底很多方面都取决于小号、长号和萨克斯管演奏者的演奏技巧，在相当程度上他们乃是“爵士乐队的灵魂”。

最后，还得稍为讲一讲爵士乐的“风格”和它的某些类型。在爵士音乐中可以划分出两个基本倾向。其中一个叫做非即兴爵士乐(straight)，另一个叫做狂热爵士乐(hot)。这些概念都是从英文得来的。第一个，straight 的概念，就是“老实的”、“直接的”意思，这也就是说，乐队应该按照音乐所记写的，原样演奏。因此，演奏者只能根据乐谱上所记写的来演奏，不许有任何遗漏，尤其是不能自由发挥。相反地，hot(狂热爵士乐)这一概念，是指“火热的”、“沸腾的”、“刺激色情的”意思。这个概念的转义就是“随心所欲地演奏”、“即兴演奏”。除此之外，在狂热爵士乐风格中，独奏者所采用的自由即兴演奏，具有很大的意义。一句话，狂热爵士风格是更加自由、灵活，也更杂乱。保罗·惠特曼的爵士乐队，乃是非即兴爵士乐风格的捍卫者。这位音乐家同斐尔德·格罗斐一起把一些主要是现有的音乐改写成新的样式。他们把所有旧的音乐改成新的，为它添加上切分的特性，使它穿上一套新的、格外艳丽、奢华和刺激色情的音响服装。但是非即兴爵士乐的这种最早的风格，严格地说，还不是真正的爵士乐。真的，惠特曼的乐队当时闻名全世界，但是他在他自己的艺术上已达到的已经是不可能再向前发展的程度。狂热爵士乐的真正的风格之鼎盛，只是在“金·奥利佛”的爵士乐队中，随后在路易斯·阿姆斯特隆的爵士乐队中，最后，还在以笔名“裘克·艾林东”更加闻名的爱德华·凯尼迪的乐队中得到体现。

从有关论述爵士乐这样一个令人惊异的现象的一些不同的文

献资料中零零碎碎收集来的关于爵士乐的知识大致就是这样。归根结底，果然不出所料，所有这些材料都可以归结于一篇论述爵士乐的共同的论文——这篇论文现在实际上乃是唯一的一篇具有科学性的学术资料。这篇论文出自著名的美国评论家和爵士乐的大行家文特洛普·萨金特的手笔，而且既然在这一"新资料"中有着很多有趣的记述，那么从中引证某些补充性的、或多或少地可靠的论据，是有直接意义的。

文特洛普·萨金特在说明爵士乐这一概念的出源时，认为爵士一词正是里亚弗卡迪奥·赫恩大概在十九世纪末从新奥尔良的最初移居南美洲的欧洲人后裔的方言中找出的，他还假设爵士一词是从"詹姆士和查理"(James 和 Charles)的名字的缩写——"Jas"或者"Chas"得来的，詹姆士和查理是某位黑人音乐家，在这种爵士乐队中特别闻名和备受赞誉。但是，这一个字眼的词源研究至今还沒有得出清楚的结论。

我们知道，爵士乐一词从第一次世界大战开始特别广泛地被采用，但是这一音乐现象的组成部分，也象它那基本的节奏与旋律特征一样，在合众国内战以前的流浪音乐家和黑人宗教赞美歌的旋律中已经可以看到。

萨金特还说："黑人音乐的影响的第一次集中表现，产生了 Rag-time 艺术。在十九世纪末这 Rag-time 逐渐得到发展，并在 1910 年左右达到其最鼎盛时期。Rag-time 有别于更晚后的爵士乐，基本上是一种钢琴艺术，它的最流行的时期大概是在"发明录音术以前时期"——钢琴演奏时期。几乎所有优秀的 Rag-time 作者都是钢琴家，尽管有时候 Rag-time 也用更大型的乐器组合演奏，但钢琴在其结构和音乐风格上仍保持其优势影响。只有在

一十年代的不多一些 Rag-time 才具有悦耳的旋律，更少数的 Rag-time 且带有歌词。Rag-time 是一种狂热嘈闹的作品，由四拍子或二拍子的四的倍数结构组成。它具有与英国克勒特人的‘吉格舞曲’(gig)或者‘利尔舞曲’(reel)相同的某些特点，这两种舞曲已经结合了‘黑人风格’所特有的节奏性发展”。

“在二十世纪将近二十年代，在纽约出版了使得 Rag-time 的‘所有这些美质扬名于世’的极其大量的这种小歌曲。但是‘Tin Pan Alley’公司印行的这种 Rag-time 式流行小歌曲……乃是更晚后的一些类型，严格说来，并不是真正的 Rag-time …… 根据大多数行家的意见，Rag-time 是在 1896 年在冬尼·帕斯脱的杂耍剧场演奏的某一位叫做本·哈尼的流浪钢琴家带到纽约来的，而且还保存在某些地方的这一体裁的钢琴家和作曲家的个别作品之中。还在 1922 年，富于创造才能的驰名作曲家捷斯·康弗利写出了一些‘噱头式表演’的钢琴作品，其中运用了过去的 Rag-time 作曲家的大量手法。在康弗利所写的后期 Rag-time 作品中，最著名的和最出色的钢琴曲是《键盘上的小猫》(Kitten on the keys)。”

“很难确切判定，在 Rag-time 和爵士之间的区别实际上是在什么时候产生的。Rag-time一词早在 1917 年就广为流行，但是极为流行的（黑人民间）音乐在此之前若干年，已经开始表现出改变它自己的风格的一些迹象，而以爵士的名称开始为人所熟知的一种音乐，无疑地在这种时髦样式遍及这一同样流行的(黑人)音乐的整个领域之前已经存在于个别舞蹈乐队的作品之中。同一般的看法正好相反，而且也同论述这一个问题的很多不在行的论文相反，Rag-time 和爵士之间的基本区别，并不是在于节奏上

的不同，爵士的节奏特征已经牢靠地用于二十世纪一十年代的Rag-time 之中。Rag-time 和爵士的眞正区别，乃是在于旋律写法、和声与配器的特点方面，倘若说Rag-time是嘈杂、尖刺和钢琴化的话，那么爵士则比较流畅，富于旋律性，也比较悦耳。正是在爵士中，流行的(黑人)小歌曲开始拥有越来越重要的意义……而钢琴也开始把它所占有的主导地位，转让给那些更接近人声的乐器——萨克斯管、单簧管、小号和长号……。”

“九十年代初期典型的通俗性合奏，其实就是缩小弦乐、木管和铜管等乐器组的欧洲交响乐队的一种简化的形式。预定用以演奏源出于欧洲的轻音乐以及对位性的音乐的这种乐队，无论如何不可能很好地适应 Rag-time 的要求。用以演奏爵士，这种乐队是完全过时的了。它所拥有的小提琴，数量太多，过分柔和，音调过高。它的大提琴和其他‘内声部’，都是多余的。它的长笛不够富有表情，其力度性能也有局限性。然而，首先，它的打击乐器就过分畏畏缩缩。新的音乐基本上是由一些在不断跳动的节奏性伴奏的背景上进行的情绪激奋的悦耳旋律组成的。大概将近世界大战时期最终形成的爵士乐合奏，完全符合当时的需要。这种乐队合奏是由数量比例上各不相同的三类乐器组成的，那就是‘簧片乐器’——萨克斯管、单簧管，‘铜管乐器’——小号、短号、长号，‘节奏性乐器’——钢琴、小鼓、班卓或者吉他，此外还带有弦乐器或者管乐器的低声部——‘低音提琴或者苏萨大号。’在这些乐器中，簧片乐器和铜管乐器担负演奏基本旋律的任务，至于节奏性乐器，包括钢琴在内，则用以打出伴奏的搏动。在保罗·惠特曼称霸期间，也就是在 1920—1928 年大型‘交响’爵士乐队特别盛行期间，那时候这三类乐器大为扩充，办法是通过引用某些补充性样式的乐器，

主要是用入爵士乐队'节奏性乐器组'之中。从这时候开始用入了数量众多的新的和'不经久的'打击乐器和某些拨弦乐器。然而，乐器的种类本身并沒有改变，而且簧片乐器、铜管乐器和节奏性乐器的结合，到现在一直保持不变。一般认为这种结合形式是旧金山的指挥家阿尔特·希克曼发明的。"

"在从 Rag-time 到爵士的过渡期间，驰名黑人作曲家威廉·克利斯朵夫·汉蒂乃是最重要和有权威的人物之一。有一种总称为'布鲁斯'的黑人歌曲，很可能在汉蒂把他的全部才能贡献于这一体裁并使它变成如此流行之前，早就以即兴作品的形式存在着。大约在 1914 年左右，当 Rag-time 的时髦风尚逐渐消失的时候，布鲁斯达到了最大的流行和享有最大的盛名。布鲁斯有别于'Rag'，它是缓慢、悠长、怨诉的歌曲，通常带有哀悼亲人死亡的歌词。它的旋律构成采用富有特性的十二小节的结构以取代欧洲音乐习惯的十六小节结构。它所采用的调基本上属于大调，但是它的音阶有着独特的黑人旋律的倾向，这倾向是在于采用了降低的或者说'淡蓝色'的音级——第三级和第七级音。它的和声同样是独特的……在布鲁斯的伴奏中，属七和弦象普通的三和弦一样常见或者说更常见。而布鲁斯的典型和声法明显地表现出趋向于变格的或者说下属系的和声，这种和声法直到今天在美国的民间音乐中仍是罕见的现象。在更复杂的一种布鲁斯中，还广泛采用一种叫做'理发店式的和声'(barbershop harmony)的'混合式变化半音和声'，这种和声虽然同美国民间即兴歌曲早有联系，但在此之前并不是当时出版的城市流行音乐的怎么富有特性的特征。"

"在布鲁斯的影响下，爵士乐的和声法变成比在它之前的 Rag-time 的简单的"进行曲式"和声法更富有黑人音乐的特点，而

且也更鲜艳……布鲁斯在降低以上指出的那些音级的这种独特的'程式性'，成为很多爵士音乐作品特别是所有爵士乐伴奏必不可少的特征。也有可能，爵士乐正是从布鲁斯身上获取得它自己的一种富有特性的表达方式——在搏动的伴奏下发展的或多或少地是沒有间断的切分旋律。布鲁斯的另一个新措施，就是'碎裂式'(break)或者说切分式器乐终止式，这种终止式位于爵士旋律的某一个乐句的结尾和另一个乐句的开始之间。"

"从爵士乐开始流行的时刻，人们就热烈争辩这到底是一种音乐作品的形式或者是一种音乐演奏的方式。爵士乐不能纳入传统的欧洲'作曲法'和'解释演奏'的范畴，这乃是它的最富有特性的标志之一。爵士乐可以不依靠'作曲家'的帮助而完全即兴演奏。它可以根据早先写成的一个爵士性旋律而演奏。它的出发点也可以是同美国民间音乐毫无关系的那样一些乐曲，例如欧洲的民间歌曲，甚至于古典的交响作品。爵士乐作曲家的作用无论如何也比不上他们的欧洲同行的作用那么重要。任何爵士乐演奏的最大的特点，并不在于旋律本身的表达，而是在于演奏旋律的方式。任何优秀的爵士乐演奏的大部分技艺刺激，毫无疑义，乃是取决于出其不意的因素，这也就是说，取决于使得听者无法确知演奏者在随后的一瞬间将要做些什么。至少在这方面，爵士乐就是一种即兴艺术。"

"当然，爵士乐有着各种不同的类型，有些比较精致，有些更纯粹是即兴性的。在孟菲斯的某些偏僻小巷中的普通黑人乐队，备有破损的萨克斯管、旧洗衣板和一整套炊具，这种乐队大概是演奏纯粹即兴性的音乐，甚至就是在这里，从音乐的演奏中也时常可以听到现代流行歌曲的一些片段。另一方面，曼哈顿夜酒馆中的时

髦的既放纵又夸张的乐队所进行的是经过细心改编和试演过的演奏，在这种演奏中，转瞬即就的即兴演奏简直不起什么作用。作曲家写出的旋律，在这里演奏得更加完整，但是重为乐曲配器的'改编者'毕竟占有最重要的地位。听众的反应和娱乐场所的时髦式样的变化，把爵士乐的时而是这样一种，时而是另外一种类型推向首位。纯粹即兴式风格的爵士乐可以用'狂热爵士'(hot，即'激烈的、火热的'意思)这一流行术语来说明，而经过加工和修饰的一种爵士乐，则叫做'香甜爵士乐'(sweet，即'温柔的、可爱的'、甚至于'甜蜜的'意思)，或者叫做'非即兴爵士乐'(straight——即'老实的、严格的'意思)。不管是这一种样式或者是另一种样式，从爵士乐出现的第一天就已同时存在，而且这二者在黑人宗教音乐领域中都可以找到同它极相类似的复本来。前者——在南部黑人教会的原始的'吵吵嚷嚷的'音乐中，而后者在音乐厅演奏的经过仔细加工改编的黑人宗教赞美诗中可以看到端倪。"

"香甜爵士音乐的第一位著名的演奏者和宣扬者，很可能就是那1914年在旧金山'圣芳济旅馆'(Saint Francis Hotel)乐队担任指挥的阿尔特·希克曼。从希克曼开始一直到无与伦比的'爵士大王'保罗·惠特曼结束其称霸状态时为止，在1928年间，香甜爵士乐还是处在蓬勃发展的阶段，在此之后，保罗·惠特曼当然继续进行他自己的活动，但已经不象一个'大王'了。此外，改编艺术本身极为明显地复杂化，而一般舞蹈乐队的编制也大为扩充。然而将近1926年间，已经可以感觉到产生的反应。芝加哥的某些爵士音乐家，其中包括以'比克斯'的外号闻名的杰出爵士短号演奏家和钢琴家列翁·拜德贝克在内，他们发展了一种更精致的爵士风格，即所谓'芝加哥风格'，这种风格所要求的乐队编制较小，也容

许更大自由的即兴演奏。同在这一时候，某些出色的黑人乐队，例如弗列丘·汉德生、裘克·艾林东和路易斯·阿姆斯特隆的黑人乐队，都力求使听者对更粗野、更紧张和更具纯粹黑人类型的音乐语言发生兴趣。唱片录音的发展促使后来狂热爵士乐的复兴——唱片使听众都能欣赏得到这种即兴爵士乐，直到现在听众还在选购他们所喜爱的一种音乐的乐谱，这种乐谱从外表看来好象是'不发声'的。"

"这一个'革命'到1934年已基本上结束，而它所'培育出来'的、用以演奏这种'香甜爵士风格'的音乐的舞蹈乐队，也就退居次位。热中于'火热'的狂热爵士风格的行家讨论了即兴技术的微妙之处，询访出芝加哥和其他城市的早期狂热爵士音乐家中的'古典作家'，纠集在一起组成了一些'果酱会'(jam-cессия)，在集会时间爵士乐演奏家们在远离商业性舞厅的庸俗环境而即兴演奏。开始搜集到二十年代狂热爵士风格的不多一些稀有的古老的音乐唱片。这个新音乐运动的著名人物，乃是出生于中西部的'带眼镜的'单簧管演奏家本尼·古德曼，而狂热爵士的如此蓬勃发展的、编制不大的乐队的这种样式或者'类型'，也开始以'摇摆爵士'(Swing)或者'摇摆音乐'的名称而为人所知悉。"

"从爵士过渡到摇摆音乐，首先是由听众的趣味的改变所促成的。在1934年的'摇摆音乐'中，还不具有什么新的因素。这种音乐以这种或者那种形式存在，至少已有二十年。事实上'Swing'一词本身早在1911年间就用于爵士音乐中。突然对爵士乐的这种样式普遍发生兴趣，乃是新出现的一种情况，这种爵士乐在一定程度上早已被挤到黑人的'地窖'和舞厅里去了。还必须指出这么一点：过渡到摇摆音乐一事并没有产生任何新的节奏手法。正如先

前从Rag-time过渡到爵士的情况那样，其区别基本上只是在于旋律风格、和声以及配器等方面，而且，既然这‘摇摆音乐’是一种更纯粹的即兴艺术，它在处理方法上总会带来某些改变。在旋律方面，摇摆音乐比在它之前的流行爵士更加自由，也更加‘狂热’、‘粗野’。在和声方面，它被简化了。在配器方面主要的特点是恢复小型编制，因为集体的即兴演奏对乐师人数众多的乐队说来是更加不便的。”

“至于‘Swing’一词，很难为它下个可以令人满意的定义。象‘jazz’一样，‘Swing’一词本身的产生，大概也是搞不清楚的，只是有一点可以不必怀疑，在1935年间流行的‘来一个Swing!’(Swing it!)这句话，同1915年间所说的‘来一个jazz!’(jazz it!)，几乎是指同样一件事情。‘Swing’一词，像现在一系列热中于这种爵士乐的人所理解的那样，乃是指‘类似疯狂的’、热情压倒一切的节奏性冲动的一种表现形式，这对即兴爵士乐说来是一种典型的表现形式。”

“在非洲和美洲的音乐语言中富有特征的节奏结构，不但是rag-time，jazz和swing所共有的，同时也是大部分黑人宗教音乐所共有的节奏结构，是以两个同时进行的节奏运动的交互作用作为基础的。在这两个节奏进行中，有一个是基本的节奏，——始终保持均匀的跳动，它同四二拍子($\frac{2}{4}$)或四四拍子($\frac{4}{4}$)的强拍正相符合。另一个，是在这一个均匀跳动的背景上的切分节奏，这种切分节奏具有变换节奏和使分句法变为畸形的特点，是爵士乐的最典型的一个特征。”

“爵士乐的切分法具有两种相互联系的样式。其中第一种，是简单地变换习惯的节拍重音，这在欧洲叫做切分音。然而爵士音

乐家使用这种简单的切分音有着最多种多样的方法，大家知道，这些方法对欧洲的音乐说来是非常罕见的。他们不但把切分音用来作为节奏重音，而且用以作为旋律的节奏轮廓。不但如此，他们的切分法幷不仅仅是一种偶然的装饰手法，而是他们的音乐的基本的和不可分割的一个组成部分。”

“爵士乐所使用的第二种切分法乃是它的一个周期性变节奏，其中完全自主的新的独立节奏，不时与音乐进行的基本律动相抵触。这种切分法取名为‘复合节奏’，它被错误地看作爵士有别于rag-time的一种特征。事实上这一基本组成因素乃是二者所共有的，几乎在所有非洲和美洲的任何形式的即兴演奏中，都可以找得到它。复合节奏把三拍子的节奏循环套在二拍子和四拍子的基本节奏上，同时，所有重音本身在其节奏上的意义或者说在其节奏上的价值方面又是同等重要的。‘Tin Pan Alley’出版的一首在某一个时期非常流行的小歌曲《孩子，我能给你的只有爱》(I can't give yon anything but love)，就是这种现象的一个简单的例证。较为复杂的例子在康弗利的小歌曲《键盘上的小猫》中可以找到，而这种节奏手法的更为精致的表现，在诸如《在暗夜里跳舞》(Dancing in the Dark) 这样一类的旋律中也可以找到，在这里，复合节奏只是由一个音的反复而形成的。探戈和伦巴的结构所共有的复合节奏，实质上在狂热爵士的所有即兴演奏中以及在南部黑人的所有比较活跃的音乐中都可以看到。”

“至于爵士乐的调式结构，幷沒有多大逻辑联系。已故的亨利·爱德华·克列赫比尔在他的《非洲和美洲民歌》一书中特别提到：美洲黑人音乐的最常见的音列乃是五声音阶和带有黑人的各种变形的普通大调音阶。这要是指的爵士旋律，基本上是切实可

信的。在爵士乐中的小调倾向，正如它在黑人宗教赞美歌中那样少见，倘若这种倾向产生的话，通常这一现象可以解释为‘Tin Pan Alley’的旋律特性，因为这种旋律在一定程度上是在非常讲究的欧洲的影响之下产生的。另一方面，数量众多的即兴爵士乐旋律，是用五声音阶调式表达的，正如‘Tin Pan Alley’出版的大量旋律那样。最多的是纯粹源出于英国克勒特的大多数美国民间小调，也是五声音阶化的。不但如此，五声音阶在非洲各民族音乐中以及世界上其他很多国家的独特的民间音乐中，大概也是常见的现象。”

“但是，在更加具有纯黑人特色的即兴演奏中，除了上面已经提到过的所有音列之外，还出现了一种清晰而富有特性的音列。最早随着布鲁斯的出现而开始渗入‘美国民间音乐语言’的这种音列，无论在上一世纪早期的宗教赞美诗中，或者在黑人方言的音调中都可以看到。几乎在所有狂热爵士的即兴演奏中，也可以时而在这里、时而在那里找得到它，而且，它对爵士乐的旋律、和声甚至于钢琴演奏技巧等方面的构成产生了如此强烈的影响，因此，几乎在‘Tin Pan Alley’的几乎全部旋律和伴奏中，无不留下它的痕迹。”

“这种‘黑人的’音列是由两个类似的回音音列组成的，其排列次序有如普通的大调音阶。然而，这种音阶的第三个和第七个音级具有它所特有的二重特性。有时候这两个音级的出现就象大调音阶的普通的第三级和第七级音。在另外一些场合中，这两个音级所具有的特点，有如爵士音乐家所熟知的‘布鲁斯’。这种把音阶的第三个和第七个音级俱各降低半音的布鲁斯，要比普通大调音阶的第三级和第七级音缓和得多，而且有着力图改变其音调并表现黑人音乐的格外富有特性的那种罕有的情绪状态的倾向。普通

大调音阶的第三个和第七个音级同降低的'淡蓝色'的第三个和第七个音级的这种轮番交替，造成了某种料想不到的大调和小调的倾向，或者说'大调和小调的程式性'。"

"这种音列所构成的旋律完全沒有导音，因此也就不具有欧洲音乐的特点。倘若旋律进行在终止式中进到主音时，那是通过降低第三级音或者借助于下面的第六级音，有时候甚至是通过降低的第三级音和第二级音而实现的。"

"……由于'黑人的'音阶的特殊音响的关系，也就是说，其中很少遇到导音，因此欧洲音乐的最普通的终止式(属七和弦解决到主三和弦)，在爵士音乐中非常少见。相反地，变格的、半音变化的和九和弦的终止式，乃是爵士乐常见的'代用品'。在每一个个别情况中，这些终止式符合于'布鲁斯'音列的一种独特的声部进行，这同样也在一般说来成为爵士乐的典型的钢琴演奏的几十种公式中得到反映……"

"毫无疑义，爵士乐与欧洲的音乐有着很多共同的特点。它的十六小节的旋律结构，它的和声的基本法则，它的旋律写法的很多典型特征以及它的某些更为精细的装饰，都是从欧洲民间的和音乐会的各种不同样式的音乐中借用过来的，但是它所固有的一些色泽鲜明的特征，就其某一点来说乃是独一无二的节奏结构，它的'凄凉的'、'淡蓝色的'音调，它的独特的变化半音和声，所有这些使它的音乐语言成为十分独创的和独具一格的。至于说爵士乐的吸引力，如今并不需要去推广它，也不需要对这种艺术抱有歉意，因为它在五大洲中已经赢得了这种小歌曲的爱好者的欢心。当然，爵士乐并非音乐艺术的最高级的(宏伟史诗般的)形式之一，但是在其有限的性能范围之內，它成为音乐表现的一种眞摯的和罕

有的令人愉快的形式。”

总之，爵士乐从产生的时候算起，至今已经历过六十年以上的时间。在这段时间中，爵士乐遭受到最出人意外的“命运之盛衰荣枯”，——它有时候身价百倍，扶摇直上，有时候成为众矢之的，一落千丈。但是“爵士乐的经久不衰的生命力”以及它在自己的进一步发展和完善的道路上坚决向前推进，都是不容置疑的。“古典”爵士乐力图脱离最坏的一种实用爵士而接近于所谓“严肃的音乐”，实际上这种努力已经得到实现，而且还产生了一系列有利的条件，其中值得一提的是“国际”爵士乐队的出现。关于这一点，马沙尔·斯坦恩说道:“正如所有新的东西一样，国际爵士乐队的音乐成为争论的对象，它得到现代主义者的赞赏和保守分子的斥责”。除此之外，在美国还创设了爵士音乐研究所，建立了很多学校和专科大学，这些学校的领导人都是爵士乐的最好的行家和名师。不但如此，在若干年以前，美国的罗德岛新港高级疗养区已成为“全世界爵士音乐的中心”，成为“新港联欢节”的活动场所，世界各地的爵士音乐爱好者、最著名的爵士乐行家和最优秀的演奏者都到这地方来。有几千名记者参加“新港联欢节”，他们报导在这些日子中发生的所有令人激动的事件。没有一个地方象新港那样充塞着“古典爵士”音乐。正是在这里，斯坦恩还说:“传统给打破了，而且找出了一些新的道路，因为如今十分显而易见，爵士乐在人与人之间的直接交往的纯粹情绪方面起着作用，这种交往不仅有助于他们之间的相互了解，而且使他们有可能更充分地表现自‘我’”。

倘若把爵士乐在其实用方面，也就是在大都市夜晚的各种“娱乐性行业”中的最坏的表现撇开不谈的话，那么，以上所述的相当

大一部分是有道理的。好的健康的爵士音乐早已遍传全世界的各个角落，人们眞心喜爱和赞赏这种音乐，如今它已经进入更平心静气地予以对待的新阶段，而且大概正经历着过渡到一种"新性质"的复杂而深刻的过程。将来会是怎么样，这沒有办法说，但是斯坦恩在结束他的这些推论时说，"在我们面前已经完全形成了一些起源根本完全两样的新的音乐形式。在音乐史的整个历程中，作曲家一次又一次地从民间创作中汲取灵感，因此，现在在爵士乐世界中所经历的这种过程，也不是偶然的。爵士乐以其精致的即兴演奏技巧以及对尖锐节奏的连续采用，为伟大的艺术带来了新的创造力量。可能在已经相当明显地达到成熟地步的那些新的音乐形式中，爵士乐也提供了未来的音乐艺术的一条线索"。然而，无可置辩的一点是：象"十二音体系"和它那丧失理性的和沒有感情的产物——"序列音乐"那样仅仅是由一些毫无意义和內容的声音组成的音乐，并不是眞正的音乐。那样的"音乐"是沒有前途的，倘若说不定在什么时候眞正地出现了现代爵士乐的最高级的形式和力求在上述的颓废心理现象影响下使"序列音乐"自行解体的意图奇特地相结合时，那么，在这两种流派的相互"自动渗透"中可能产生的那样一种新的"音乐的综合"，将随身保有**艺术性**音乐的高度地位，而不是由于这种"空洞"和丧失任何內在意义的"演奏"而成为"空洞的音响游戏"……

现在还得稍为谈谈苏联的爵士乐。很可能，在 1926 年下半年一个眞正的黑人爵士乐队来到莫斯科之前很久，就有各种各样的爵士乐队灌制的录音唱片传入苏联。那时候在这如此罕见的乐队编制所产生的音响之尖锐，和它所使用的新的和声与节奏的构成等方面，都是新奇的，甚至是引人注目的。但是必须讲句公道话，

爵士乐本身作为一种新的“音乐体裁”，在苏联并沒有对当代人的趣味产生怎么深刻的影响。爵士乐的本质与模仿爵士乐的或多或少地成功的任何尝试之间在艺术上完全自相矛盾，这情况无疑是存在的。看来，这种“奇特的现象”将会变成是十分合乎情理的，倘若回想一下，曾经不止一次地被采用、而且还时常继续被采用作为“游艺表演形式”的作品的音乐基础的俄罗斯民歌，就完全沒有黑人和近东与远东的其他某些民族的民间音乐所富有的那种尖锐的节奏构成。因此，最初把“非洲与美洲爵士乐音调”强加于俄罗斯游艺音乐的这种做法，不仅恰恰是荒谬的，而且是极其不成功的。在本世纪二十年代，外国爵士乐的影响首先表现在当时的一系列在其简陋和庸俗的廉价等方面达到令人惊异的程度的“轻音乐”类型的作品中。这种“音乐”所获得的暂时的成功，也仅限于“狐步舞曲”、“探戈”和诸如此类时髦舞曲的一些要求不高的爱好者的极其狭窄的范围之內，而这种“体裁”本身很快地就滑进在某一个时期普遍存在的下流“舞厅”的泥坑，从而就变成完全过时的东西了。可以大胆地把这一个时期称为苏联游艺音乐发展史上的“黑暗的一页”，坦率地说，想到这一点已经觉得可笑，更不应该去提起它了。但是有一点不应该避而不谈，那就是精明的听众很快地就把“苏联爵士乐”的最坏的作品完全抛弃，并使它遭受到十分理所应得的不光采的结局。在当时产生的不可胜数的爵士乐队中，只有这么一些乐队得以保存下来，在这些乐队中，力求具备娱乐性、俏皮和灵巧（就其最广阔和美好的含义上说）的意图，可以说成为一种“主导思想”。

当然，这里沒有必要深入叙述历史的细节，解决这个问题并不属于现在这番叙述的任务，作出这样或者那样的结论，也不是它的

分內事。但是，为了讲讲清楚“当时的水平”问题（指二十年代和三十年代初），还必须指明这样一点：苏联的爵士乐是在迥然不同的主题基础上产生出来的，它完全不象西欧和特别是美国的那类爵士乐一味追求“狭窄的娱乐性目的”。苏联爵士乐的优秀作品的作者所依据的是这样一句名言：“歌曲帮助我们建设和生活”，这句名言在苏联爵士音乐的一首得到苏联最广大听众赞扬的早期作品中有了很好的体现。真的，苏联爵士音乐的发展基础，乃是那些有可能在新的和声、节奏和乐队音响等方面加以改编的群众歌曲。后来，“苏联爵士”音乐走上了它自己的完全独立的道路，作曲家开始创作已经直接从“爵士乐的音响特点”上加以考虑的作品。在这方面作者们所获得的成就，使得现在已经不可能不把“苏联爵士乐”看作一种与众不同的独立的音乐现象。最后，再谈谈苏联爵士乐的另一个方面。这里指的是“娱乐性”的或者说“取乐”的爵士乐，这种爵士乐在工会、军队和某些高等学校的业余艺术活动中产生和发展。的确，远非所有这样的结合都能走上宽广的大道，但是，只要提起象“厨师爵士乐”或者“铁路员工爵士乐”那样的合奏，就足以令人确信，在这一方面沒有而且也不可能在任何一种程度上及得上外国唱片中的爵士音乐演奏。这种爵士乐流露出真正的欢乐、健康和真实的灵巧，这对任何敢于采用爵士乐本身的手法的乐队说来，都是如此重要和必需的。

苏联爵士乐所采用的乐队编制，基本上同最初就已采用的法则毫无区别。只是在这一方面沒有任何严格的规定。象“乌乔索夫爵士乐队”、“克努舍维茨基爵士乐队”、“茨法斯曼广播爵士乐队”这样一些爵士乐队，都是按照各自的方式解决自己的乐队编制问题，而且实际上它们都是沿着十分独立的道路在发展着。在这

种情况之下所追求的目的乃是在于这种或者那种乐器的组合形式，首先是在选择参加乐队演奏的管弦乐器方面使之带有各自的特点。然而，绝不应由此得出结论说，“爵士乐”本身已失去其尖锐性，其音响不再具有在爵士乐队中所确立的一些十分固定不变的条件下所产生的特点。一个乐队，不管是用于怎么样一种目的，总是储备有足够的力量以“适应”一些新的需要，在这方面“爵士乐队”也毫不例外。经常总是这样：爵士乐队演奏的音乐越是深刻、越有内容，乐队的音响效果也就越加明亮、越加清新。这方面可以相当有把握地断定，外国的“爵士乐”在某种程度上或者在某一方面作为一种真正“新的音乐体裁”是已经过时的了。它的“兴趣”的范围早已自己圈死，如今，它也象往常一样，就依靠着尖锐的音响这一点，看来，这种音响的进一步发展和多样化，得以稍有不同的旋律与和声基础为依据。相反地，在绝大多数的情况下，苏联的爵士乐所汲取的，乃是“现代水平的音乐”的精华，它蕴藏着清新的力量的永不涸竭的源泉，这种力量使它得以保持在成为听者的一个机灵的、新鲜的和合乎心愿的伴侣这样一种水平上，这些听众在他们休息时所要寻求的乃是那些健康而爽朗的心情，而绝对不是找寻那些“有气无力的”、“沉闷压抑的”以及分明会“败坏”艺术趣味的音调。区别就在这里，具有充分根据早已取名为“苏联爵士乐队”的那种乐队编制的优越性也就在这里。

在不久以前，也就是在不超过十年至十二年之前，情况就是这样。但是现在“苏联爵士乐”这一概念，正如在上面顺便指出过的那样，已经失去了它的实际意义。如果说，最坏的一种“营业性”美国爵士乐在苏联的音乐土壤中不可能找到立锥之地这种说法是正确可信的话，那么，同样应该认为正确的做法，就是力图使现在所

演奏的轻快类型的音乐更加现代化，同时并把它理解为一种在其性能方面格外丰富的旋律性音乐，这种音乐富有更尖锐的节奏，独出心裁的对位性衬腔，更多样化、更精致而富于刺激性和更考究的和声以及尖锐、灵巧的管弦乐器的结合。现代的这种类型的"轻"音乐，就叫做"游艺音乐"，用以演奏这种音乐的乐团和乐队叫做"游艺音乐团"和"游艺乐队"。这里要紧的是认清"招牌的更换"并不仅仅是无谓地变换名称，这种更换说明了所演奏的音乐的整个本质的改变。在苏联爵士乐"形成时期"所达到的一切优秀成就，乃是现代游艺音乐的基础，而且成为进一步探索本质上健康的"游艺音乐体裁"的"出发点"。

果然不出所料，列奥尼德·奥西波维奇·乌乔索夫所领导的、在其演奏曲目中广泛采用现代游艺音乐作曲家创作的器乐和声乐作品的"游艺音乐团"，找到了它自己的进一步发展的正确道路，而且在一定程度上成为这种类型的其他合奏的典范。在不同的时间内，产生了不同艺术倾向的数量众多的合奏，但是基本上所有这些合奏都已信守这样一个信念，即对健康的、高度艺术性的和完全合乎要求的游艺音乐的体裁的信心。值得一提的是，在这些游艺乐队和游艺音乐合奏中，有很多合奏已经达到了高度的专业艺术水平，而且得到了最广泛的听众——大型"游艺"音乐会的固定听众以及无线电和电视的热心爱好者的深深赞扬，所有这些爱好者对这类游艺音乐的演出和播送通常是一次也不放过的……

看来，"波罗的海舰队乐队"是最早产生的，它的组织者乃是尼古拉·明赫。不久之后，这一出色的乐队成为列宁格勒广播电台游艺音乐团的基础。随后还组成了爱沙尼亚电台游艺音乐团，后来又产生了由奥列斯特·康达特领导的游艺音乐团和一系列加盟

共和国——亚美尼亚、格鲁吉亚、阿塞拜疆和摩尔达维亚的民族游艺音乐团。在列宁格勒音乐学院的合唱队中，产生了一个出色的大学生器乐、声乐合奏合唱小组，过了若干年之后，这合奏变成为名叫"友谊"的游艺音乐团。这一种形式的合奏达到极为风行的程度，而且已经博得了第一流游艺音乐团的声誉。

当然，在这些合奏中还不是整个儿都能达到合乎要求的高度。外高加索和中亚细亚民间音乐的节奏之丰富，使有可能最广泛地采用外国即兴爵士乐的"样式"。这一特点正也就是这类合奏的"阿喀琉斯的脚后根"❶，因为浸透着非洲和美洲爵士乐的坏习气并使之变成最坏的一种爵士乐的"自由即兴演奏"，同上述民族游艺音乐合奏的民间歌唱性基础是毫无联系的。奥列克·伦茨特列姆所领导的游艺乐队大概就是处在这样一种情况。他的乐队成员的特点是具有惊人的高度艺术技巧水平，但是所演奏的曲目的"思想"基础提出的要求还要更完善得多。最后，在大多数最新式的现代游艺音乐团中，还包括有由若干位歌唱家（人数多半从三人到六人）组成的男声重唱小组或者特别是女声重唱小组。应该对这种小组做出应有的评价，在最好的一种狂热爵士乐中，他们所注意的游艺小歌曲在音乐、旋律与和声以及节奏等方面的水平越高，他们的演唱效果也就越好、越细致和越精巧。

苏联的音乐家在发展这种富有朝气的、机灵巧妙的和密切联系现实的游艺音乐这一方面已经进行了很多工作。但是发生过走

---

❶ 阿喀琉斯系古希腊长诗《伊里亚特》中的英雄。据神话传说：阿喀琉斯的母亲想使儿子长生不老，于是抓住脚后根把他浸入圣水中，因脚后根未浸到水，最易受伤，后来他果然因脚后根中箭而死。由此产生"阿喀琉斯的脚后根"的成语，意即：致命的地方，最弱的一环。——译注

极端的做法，却从来都是于事无益的。在若干年之前曾经有过"人为地迫害"爵士乐的一段令人惋惜的时期，对祖国爵士乐的发展也是无益于事的。在音乐艺术中所有坏的东西通常不须外力干预就会自行消失，而所有好的东西则继续存留下来，而且看来在该种"音乐体裁"还能吸引听者注意时，将会一直保存下来。爵士艺术一般说来在其内部无疑保有健康的因素，但是在其音乐语言的特点上过去曾被准许、如今有时候也可以准许的那种夸张，却不应使那些容易激怒的热心于"音乐道德"的人们受到惊吓。所有变态的、庸俗的和分明夸张的东西的消失，要比乍一看来所设想的还要快得多。但是所有过分生硬和粗暴的外来干预，都会对人民群众的音乐趣味的教育造成相当大的危害，虽然只是由于"禁果总是甜的"。可见，问题并不在于摧残作为一种音乐现象的爵士乐，而是在于它的健康的发展方向，关于这一点我们在上面已经谈得够详细了。茨冈的浪漫曲和城市流行歌曲当时在其不健康的发展中也可能达到同样具有威胁性的程度，如果不是镇静和明智地对待它的话，这种态度很快地就制止了那样一些"极为有害的趋势"，实际上不但使这些体裁完全不能为害，而且还使这些体裁在一定的条件和在一定的情况之下成为令人喜爱的。既然过去不曾有过，毫无疑问，随着爵士乐一定会产生的。它的音乐语言的所有不健康的夸张和极端，将会让位给优美而富于表情的旋律、多样化的和声结构、敏锐的节奏基础和鲜明多采的管弦乐器的体现。要紧的只在于分寸，也就是留有余地。怕狼，就别到树林里去！在这里也是一样，可怕的并不是爵士乐本身，而是专为二十世纪的这一个独立发展起来的、机灵而富于独创性的产物预先规定好的音乐的肆无忌惮、毫无顾忌、时而简直是下流猥亵的演奏。但愿这一个新的体

裁的所有优秀的和健康的东西能够得到进一步的发展，但愿更多地产生出不但是"悦耳"的、而且能够给予一般"游艺音乐会"、特别是"苏联游艺音乐"乐队和合奏的数量众多的听众眞正的美感享受的眞有艺术性的作品来……

外来语和生僻名词术语解释

第 2 页

……“许多心情象清教徒那样特别热中于保持“专业知识”不可侵犯的科学性纯正的人们……——“清教徒”和“清教派”(英文为 purity——“纯正”)的概念，最早是作为一种“宗教运动”而在十六世纪产生的。后来，这个名词开始用来判定所有那些在道德、纯洁、甚至于某种传统等等崇高意念的掩饰之下的狭隘、落后而武断的人们。在某一个时期的“革命运动”中，清教派逐渐变成落后、守旧，以至于简直是反动的同义词。在这里——是对待纯理论性和科学性的复杂论题的“通俗性阐述”这样一个问题所采取的伪善、偏执、落后、狭窄和极其局限的态度。

第 7 页

总谱(意大利文为 partitura, 法文为 partition, 德文为 Partitur, 英文为 score)——是一种记录任何多声部作品的所有声部的乐谱，其中各声部按一个个互相重叠的特殊次序而排列。总谱可以分为器乐或者管弦乐总谱和声乐或者合唱总谱两种。

第 11 页

Solo, soli(意大利文)——按字义解释就是“一个”或者“一些个”的意思。只用一种乐器演奏，或者附带有只是用来撑持主要乐器的伴奏部分的器乐曲，都可以标以“solo”这个字眼。在乐队中，“solo”或者多数的“soli”是指划归一些个或者某些个主要乐器演奏的段落，可以带有或者不带有伴奏部分。“solo”一词如用在同一类乐器的结合时，则具有与“tutti”(全奏)相反的意思。任何管弦乐作品弦乐声部上标明“solo”的地方，要求只由一位演奏者——独奏者单独演奏。在合唱作品中，“solo”一词的含义与在乐队中完全相同，具有与合唱或者合唱中某一个段落相反的意思。

原型乐器——即一个种类、一个式样、或者一个族系中的那些基本的乐器。变型乐器——指与基本乐器同出一源的变种，它保持有原型乐器的一切特点。

第 17 页

Charme(法文)——按字义解释就是"诱力"、"魔力"的意思，在这里——是指乐队音响的魔力、美妙、感召力量和美。

第 23 页

伸缩管(法文为 coulisse)——长号上主要音管的可以移动的部分。一般说来，某些铜管乐器——圆号、小号及其他——的音管的可以移动或者可以拔出的部分，也叫做伸缩管。在剧院中，coulisse 指舞台布景，多半是活动的。布景可以有若干个，所谓"第一"、"第二"和"第三"布景，就是由此而来的。

Glissando (意大利文)——在某一种东西上"滑动"的意思。在弦乐器上是指在琴弦上流利地滑动的演奏法。在钢琴上是指顺着白键或者黑键急速滑动的一种完全没有价值和并不高明的方法。在竖琴上是指在任何调音情况下在竖琴琴弦上往任何方向滑动的方法。在长号上是指主要音管可以移动的部分的滑动。现在，滑奏的方法也应用在萨克斯管、带有发出哇哇声的弱音器 (wou-wou) 的小号以及单簧管和某些打击乐器钹、半音定音鼓和其他。

第 24 页

Piano(意大利文)——轻轻地，不很响。pianissimo 是 piano 的最高级，非常轻，特别柔和。在法文中 piano 一词，就是指钢琴而言。

簧片——在木管乐器上用以吸气的一种特殊装置，用木头或者芦苇磨成。簧片分为单簧和双簧两种。单簧片通常用一种特别柔韧的木料磨制而成，配置在单簧管和萨克斯管等乐器的"鸟嘴"上。双簧片用芦苇磨制而成，这两片簧片妥善地捆在一个金属小管中，插进双簧管、大管和萨鲁斯管等乐器的管嘴上。在口语中时常把簧片简称为"哨子"。

第 25 页

Jazz(英文)——十九世纪末在美国出现的黑人乐队的通称。

把位，高把位、低把位(法文为 position, 德文为 Lage)——指左手手指在一切带有指板的弓弦乐器和拨弦乐器弦线上的位置。在长号上指伸缩管的位置。

五度音程——这里是指由大提琴两根低音弦(C 弦——G 弦)组成的五度音程。

第 26 页

喜欢造谣中伤的人们甚至还这样说……——指 1889 年间波斯国王纳斯尔-艾德-金访问亚历山大三世皇宫时发生的事情。

第 29 页

复调写作——即多声部写作。复调音乐——也就是多声部音乐的意思。

第 30 页

数字低音 (意大利文为 basso continuo)——以数字标示的器乐低声部的名称。

一般也叫做"通奏低音"(德文为 Generalbass),在低声部音符的上方或下方记以数字标明其和弦的一种方法。起初,它只具有象今天的"钢琴改编曲"所具有的那种作用。根据通奏低音而演奏,是一种需要全面精通音乐作品技术的艺术;而数字所标明的和弦,必须根据声部进行的规则而连接。精巧熟练的通奏低音演奏者,善于额外地通过所有一些尽可能有的经过句、颤音、倚音以及其他各种装饰音以装饰他所演奏的乐曲。

第 31 页

continuo(意大利文)——与"通奏低音"同义,即"通篇从不间断的低音"的意思。解释参见上一条目。

第 32 页

复调音乐——指一般根据对位写作法则写成的"多声部音乐"。"对位法"(出自拉丁文——contrapunctus)一词,起初是指某一个声部或者若干个声部的进行与另一个声部或者另外某些声部的进行之间的隶属关系所依据的那些法则汇编。现在它被看作作曲理论的一部分,专门研究为某一个旋律写出对位旋律的那种艺术技巧。在有关对位法的理论中,包含模仿、卡农、二重对位和赋格。

"主调音乐家的音乐","复调音乐家的音乐"——"主调"一词通常是指这样一种音乐写作,其中有一个声部(演奏旋律)占据首要地位,而其他各声部则用以作为简单的伴奏。"复调性质"——就是对位性质。

第 34 页

Concerto grosso(意大利文)——现在几乎已不通用的一种曲式结构,其中有若干个"协奏"乐器或声部彼此在华丽辉煌和精湛技巧上互相竞奏。"协奏曲"一词本身含有竞赛的意思,就是由此得来的。最初产生的是教会声乐协奏曲,用管风琴伴奏。器乐的协奏曲(室内的和教会的)的产生要晚得多,约在十七世纪三十年代,最早明显地表现出在独奏的"基本声部"与伴奏的"复奏声部"之间的区别的第一批协奏曲,是在同一世纪七十年代产生的。

协奏声部和伴奏声部——即大协奏曲(concerto grosso)中的"基本声部"和"复奏声部",在大协奏曲中,时常由两个小提琴演奏第一分部,又由两个小提琴、中提琴和数字低音负责第二分部。晚后也有引进第三个协奏声部的,而伴奏的组合也逐渐扩大。

第 35 页

配对写作——专为两个同类乐器,也就是专为两个完全相同的乐器而设计的一种写作方法,这种写作法首先以其美妙的三度和六度的音响吸引了作曲家的注意。

Lully le Grand(法文)——伟大的吕里,吕里本国的同时代人对他的尊称,表示对他在作曲方面作出卓越贡献的一种敬仰之意。

第 36 页

Trompes de chasse(法文)——猎号。现代"猎号"——即圆号的古称。

Musettes(法文)——这里是指风笛的法国名称。在器乐作品中是指富于田园风味的三拍子舞曲。

第 37 页

Dessus de Violons(法文)——按字义解释是"高音小提琴"的意思,也可以作上声部、童高音、女高音解。小提琴的古称原为 dessus de viole, 后来则为 dessus de violon。

Haute-contres(法文)——按字义解释就是"中音小提琴"的意思。在弦乐队中是指"中间的小提琴",也就是中提琴。

Tailles(法文)——意即次中音。taille 一词在古时候用作"次中音古提琴"解。至于 basse-taille 一词的概念则是指其次的,也就是低的次中音的意思。

Basse *continue*(法文)——参见第 30 页。

复调——即对位,参见第 32 页"复调音乐"。

第 38 页

Tutti(意大利文)——全奏,指在独奏(参见第 17 页"solo"条目)之后,所有乐器全部参加演奏。在交响乐队中,全奏一词只用于弦乐器声部。在管乐器声部中则分别标以«a 2»(a due)、«a 3»(a tre)、«a 4»、«a 5»等等记号——意即«两个»、«三个»、«四个»、«五个»等等,视参加演奏的乐器声部的数目而定。

古典乐队,浪漫派乐队,现代乐队——这几个概念的区别,不仅在于乐队的实际组合,而且也在于管弦乐配器的特点和方法。

Flûte à bec(法文)——按字义解释是"鸟嘴笛"的意思,也可以叫做尖头笛或者"竖笛",有别于"斜式笛"或者横笛。

第 39 页

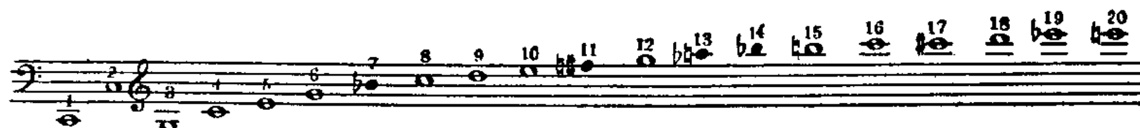
Taille de Basson(法文)——按字义解释就是"次中音大管"的意思。大管的次中音式变种,是早已废弃不用的一种高音大管。

Corni da caccia(意大利文)——古老的猎号的意大利名称。参见第 36 页"猎号"条目。

clarino(意大利文)——原为小号声部的音乐会技巧性表达的意大利古称。在德国,这一词专指伟大的复调作曲家的作品中的高音小号。高音小号声部的特点是:技巧上大可发挥,通常由于采用扁手号嘴,它的音域可以包括进自然音阶中的最高一段:第二高音小号从谱上的第八个音到第十二个音,而第一高音小号则从谱上的第十或第十二个音到第十八个音。

号嘴(德文为 Mundstück)——装在铜管乐器口上的一种金属漏斗,形状不一,铜管乐器只有通过它才可能吹出声音来。现在,往往把单簧管和萨克斯管的"簧片",更正确地说,装有细薄的木质哨片的"鸟嘴",也叫做"号嘴"。

自然音列——“自然音阶”，“泛音列”。不用人工缩短或者加长音管的办法，而只是通过吹气以改变发出的声音的方法所获得的自然音或者“部分音”的严格确定的连续排列。这一种音列只是各该音管所特有的，是它的低方音上的上方泛音的总和。以C音为基音的泛音列记在乐谱上就是这样：



第 41 页

对位性质的——即“复调”的表达方法。参见第 29 页“复调写作”和第 32 页“复调音乐”条目。

第 42 页

活塞铜管乐器——即带有活塞装置的“半音”铜管乐器。活塞(拉丁文为 ventus，原来是“风”的意思)可以加长乐器主管的长度的一种附加的金属装置。活塞分有“低矮”和“高突”的两种。后面一种活塞也叫做“独立活塞”，是阿多尔夫·萨克斯所设计，尽管这种构造极其高明，但沒有得到普遍传播。

直升式活塞(法文为 piston)——即“活塞”，虽然它的构造稍稍有别于后者。直升式活塞多半是上下活动。在现代的铜管乐器中，只有短号采用这种“唧筒式”直升活塞的构造型式。

……巡游莫斯科郊外外国侨民区(Немецкая Слобода)——古时候对自由农民的村落、城郊居民点或者关厢村镇的通称。在这里，这个名称是指当时莫斯科城郊“德国侨民”和外国侨民的住居地——这“德国侨民区”位于莫斯科城区，当时它的靠里边的一部分，以雅乌查河为界。德国街：现在叫巴乌曼那街，在伊凡雷帝时就已有了，而“德国侨民区”则是在 1652 年建立起来的，沙皇阿列克塞·米海伊洛维奇把所有“德国人”，或者说所有“哑叭”(也就是不懂俄语的外国人)包括瑞典人、荷兰人、德国人、法国人和波兰人等，都迁到这侨民区来。在雅乌查河边接近“德国侨民区”的普列奥布拉任斯克村渡过自己的童年和青年时代的彼得一世，时常到这侨民区找他自己的许多外国朋友。

……在宫廷里，……有班杜拉琴演奏者——班杜拉琴是一种乌克兰民间乐器。伊丽莎白·彼得罗夫娜女皇和在她统治时期的所有宫廷贵族，特别迷恋班杜拉琴男女歌唱演奏者的表演。班杜拉琴同无指板短颈诗琴一族有着相当久远的关系，而在演奏法上——则同民间广泛采用的俄罗斯古斯里琴相象。班杜拉琴装置的琴弦，数目沒有定规，至少用七根，最多用二十根。班杜拉琴用拨子演奏，演奏时已经调定音准的各根琴弦，从不需要截短。

第 45 页

……号角音乐乐队，或称“号角音乐”——在1751年间为谢苗·基利尔罗维奇·那雷斯金的乐队长约翰-安东-马列什（扬-安东宁）所发明。起初，号角音乐乐队由四个猎号或者圆号组成，调音分别为 D, F♯, A 和 D, 再过一些时候，又加上了两个小号和两个邮号。马列士把发出大三和弦D和A音的钟组成的“机器”，用来作为这种“合奏”的特殊伴奏。很快地，乐队的这种“猎人”成员就为马列士所创造的号角乐器所取代。这些号角的外形象锥形管，在号嘴的地方按抛物线弯曲。每一个这样的号角只能发出一个音。号角音乐乐队的参加者排成四个横列，为了吹奏方便起见，最长的一些号角搁在特设的撑架上。最低的号角发出大字一组的A音，最高的号角发出小字三组的 d 音。因此，号角音乐的完整的乐队音列，包括四个半八度，而号角乐队的完整的编制，包括九十一个演奏者，位于小字组 d 音以上的号角加倍数量。1757 年间，那雷斯金的号角乐队为伊丽莎白女皇而举行演奏，她听了乐队演奏之后就命令在皇室狩猎之时组织这样的乐队，并为它取名为“宫廷猎人音乐”。号角音乐纯粹是俄罗斯所特有的，除了俄罗斯之外，任何地方、任何时候都不曾有过。1882 年为加冕事准备了五十四个号角，而在 1896 年则用了五十七个。号角音乐的活动就此终结。

古典乐队——通常是指“维也纳古典作曲家”的乐队，由俱各分为两个声部的长笛、双簧管、单簧管、大管、圆号和小号，以及两个定音鼓和弦乐的“五重奏”组成。

第 49 页

……采用了分成五十个声部的木管乐器和铜管乐器，——《古尔列之歌》总谱上所采用的是：四个短笛，四个长笛，三个双簧管，两个英国管，三个单簧管，两个小单簧管，两个低音单簧管，三个大管，两个低音大管，十个圆号，其中还有四个是圆号式大号，六个小号，一个低音小号，一个中音长号，四个次中音-低音长号，一个 E^b 调低音长号，一个倍低音长号和一个倍低音大号。因此，在木管乐器编制中所采用的是所谓“中间混合编制”，也就是说其中有五个双簧管和五个大管，八个长笛和七个单簧管。铜管乐器的构成在一定程度上也打破了通用的关系，如果说十个圆号符合于“五管编制”的概念，那么，七个小号、七个长号和大号分明打破了经验所确立的力量对比关系。在这一情况之下，是否应当用十六个，要不然索性用二十个圆号，但这样甚至在最出类拔萃的音乐会演出条件下显然也无法做到。

……现代这位“十二音体系的救世主”和“序列音乐”的奠基者——这里所指的是阿诺尔德·玄堡和他周围的人们所臆造的这种反艺术和反音乐的“理论”，导致古典时期和声体系的完全解体。十二音体系和序列音乐实际上是一个意思，因为它们都以自由结合的“十二个音级的序列”为其基础，在这种序列中任何一音都不得重复，“作曲家”运用这种系列正如运用空洞的结构一样，其中连一点创作基础的影子也没有。

第 52 页

……例如在加治别科夫……所采用的塔尔琴……，——塔尔琴是外高加索的一种乐器，琴身由整块木头挖成，外形象摩尔人的吉他，或者说象个"8"字，它的上半部分在顶上有点扁平，而下半部分则象长形梨的样式。乐器上凿出的表面布满的气泡，起着一种"反响板"或者说带有未必能看得出的洞眼的"振动膜"的作用。在长长的琴颈上（现在叫做"指板"）缠绕着许多品，但现在这品已经为金属的弦条（пэрдэ）所代替。古老的塔尔琴有五根琴弦，其中各对同音弦按五度调音，第五根琴弦作为低音，调音有所不同。现在"经过改良"的塔尔琴有十一根金属弦，音域从小字组的 c 音到小字二组的 g 音。加治别科夫运用的次高音谱号的不合理的记谱法，看来是为了使乐器的整个音列都得以保持在一个谱号的范围之内。在这种情况之下，要是采用为人们所熟悉的中音谱号，可能是更明智一些，因为在快速读谱方面它要比次高音谱号简单和方便得多。

中国笛——中国最普遍的一种管乐器，为民间合奏和民间乐队所采用，此外也用以作为独奏乐器。现代的中国笛子用相当长的、但不很粗的竹管制成，管壁上钻出十二个洞孔。上端第一个洞孔是"吹孔"，第二个音孔通常糊上一层非常薄的芦膜或笛膜，随后的六个按音孔用以改变发音的高低。末梢四个出音孔用以作为乐器的音调矫正，还可以穿上绳子把笛子挂起来。在"吹孔"这一端的管口用软木塞密封，为了避免乐器竹管可能裂痕损坏，在笛管上有好多地方——多至二十处或者二十处以上——用线绕扎。绕线上还涂以黑漆加固。中国笛的演奏与欧洲的横笛相同。古时候，中国笛起初叫做"横吹"，稍后叫做"横笛"——这名称同横吹的长笛的概念正相符合。不知道什么原因一般认为这笛子不是汉族的乐器，也就是说，不是道地的中国乐器，而是在汉武帝时传入当时中国的首都——陕西省的长安（今名西安）来的。现在特别广泛采用的笛子有两种——大的"曲笛"和小的"梆笛"。这些乐器的音域一般不超出两个八度，"曲笛"的最低音是小字一组的 a-a^{b} 音，而"梆笛"的最低音是小字二组的 d-d^{b} 音。"曲笛"的最高音可以吹到小字三组的 b-b^{b} 音，而"梆笛"的最高音可以吹到小字四组的 e-e^{b} 音——"梆笛"是声音更高的一种。

第 53 页

……诗琴族中的双颈低音诗琴、特大诗琴或者长双颈低音诗琴——诗琴（阿拉伯文为 Al'ûd，西班牙文为 laud，意大利文为 liuto，法文为 luth，英文为 lute，德文为 Laute）是一种古老的弦乐器，用拨子弹奏，象现在的三角琴和吉他的弹奏法一样。诗琴大概产生于古埃及，后来成为阿拉伯人最喜爱的一种乐器，他们还把它带到西班牙和南意大利去。大约在十四世纪，诗琴就从这里传遍整个欧洲，而从十五世纪开始，它经常参与当时的音乐生活，随着乐队的产生，它就作为一种管弦乐队乐器在乐队中据有主要的地位。诗琴的外形象南瓜，它的比较宽的指板用以作为琴弦的"弦枕木"，

演奏时用手指把琴弦紧压在固定于指板表面的品上。指板尽头有弦轴机械，装设在琴颈的钝角的下面。紧靠着指板，安置一些敞露的低音弦，琴弦的数目及其调音有各种各样，而且并非总是固定不变的。双颈低音诗琴(意大利文为 tiorba，诗琴的一个低音变种)有两个共鸣箱。双颈低音诗琴有一部分琴弦系在指板上，另有一部分琴弦叫做“低音弦”，装在靠近指板和同指板平行的地方。这些低音弦通常比基本弦长，为使音响更加饱满起见，它还拥有一个补充性的共鸣箱，装设在琴颈的伸出部分，位于基本弦的共鸣箱的上端。特大诗琴，或者长双颈低音诗琴(意大利文为chitarrone)按字义解释就是“巨型诗琴”、“巨型吉他”或者“低音吉他”的意思，是特大低音诗琴族乐器的一个变种，在十七和十八世纪时极为普遍。装有钢丝琴弦的巨型吉他的一种，用拨子演奏。

第 54 页

viola da brazzo，或者是 da braccio (意大利文)——按字义解释就是“肩式古提琴的意思，虽然这一个术语一般理解为“手式古提琴”。“手式古提琴”的更大型的一个变种，也就是“肩式古提琴”本身，一般叫做“viola da spalla”。

viola da gamba(意大利文)——脚式古提琴。时常简称为 gamba(膝琴)，它在古提琴乐队中的地位相当于现代管弦乐队中的大提琴。象古提琴族的其他所有乐器一样，低音古提琴装有六根琴弦，各按四度调音，但当中两根琴弦相隔一个大三度音程。脚式古提琴最普遍的、可能也是最常见的调音，是调在小字一组的 d 音和大字组的D音之间——D-A-E-C-G-D。

第 55 页

脚式古提琴族的各种古提琴——指古提琴族中所有那些夹在双膝间或拄在左膝上演奏的乐器，这些乐器的演奏方法，同东方的这一类乐器相似。

viole d'amour(法文)——普通古提琴的一个变种，即抒情古提琴。它的特点是拥有一些共鸣弦，与基本弦同度调音，或者根据需要改调别的任何和弦音。

violone (意大利文) 巨型提琴。这里是指低音古提琴或者“低音脚式古提琴”(contrabasso da viola)。在现代管弦乐队中，它相当于低音提琴。

第 56 页

古提琴的所有其他变型乐器——其中最重要的是过去的作曲家在乐队中有时用到的那些乐器。“里拉式古提琴”拥有大量的琴弦，其中有的安置在指板上，有的则同指板并排。这乐器的三个变种是：“手式里拉”(Lira da braccio)——指板上系有七根琴弦，此外还有两根“低音弦”，它本身是一种“次中音”乐器；“脚式里拉”(Lira da gamba)——有十二根琴弦和两根“低音弦”，是一种“低音”乐器；“多弦脚式里拉”(Archiviola da lira，或者叫 Lirone)——有二十四根琴弦，是一种“倍低音”乐器。约瑟夫·海顿还用到过上述的某些乐器。——“上低音古提琴”(Baryton，也叫做

viola di Bordone, 或者叫 Bordone)——是十八世纪为乐师特别重视的一种乐器。上低音古提琴同脚式古提琴或者大提琴一样大小,在同抒情古提琴 (viola d'amore)的关系上说它是一种低音乐器,拥有七根琴弦,在这琴弦下面位于指板下端还有一些钢丝的"和声"弦,数目从九根到二十四根不等。演奏时这些琴弦造成"和声"效果,有时候也用拨子演奏,还用左手大拇指协同动作。海顿为他自己的保护者——尼古拉·埃斯特哈济公爵所喜爱的这种乐器写了大量作品。除了海顿之外,当时其他许多作曲家也为上低音古提琴创作作品。比脚式古提琴(viola da gamba)体积稍大的"大型脚式古提琴"(viola bastarda),是接下的另一个变种。它有六到七根琴弦,后来,特别是在英国,有人还为它加上同等数目的"共鸣弦",调音同基本弦一样。有了共鸣弦的这种乐器,也叫做"英国古提琴"(English violet)。抒情古提琴(viola d'Amore)同"英国古提琴"完全一样,只是它的琴身象中提琴一样大小。抒情古提琴在指板上有七根弦,在指板下又有七根共鸣弦,调音根据需要而变化不定。——最后,这一族乐器的末了一个变种是巴赫创造的"巨型中提琴"(viola pomposa),这是介乎中提琴和大提琴之间的中间乐器,不属于古提琴本身,而是归入小提琴族的现代乐器之列,时常叫做"小型大提琴"(violoncello piccolo)。这种乐器具有五根琴弦,调音同大提琴一样,此外还有一个最高的"补充弦"发出小字一组的e音,其调音为 e-A-D-G-C。"肩式古提琴"(viola da spalla)比手式古提琴(viola da braccio)大,演奏时把琴紧靠在肩上。根据其他文献记载,这种古提琴在演奏时一般并不是紧靠在肩上,而是用吊带挂在肩上在行列中演奏。在十八世纪上半叶,"肩式古提琴"算是一种低音乐器,它实际上代替了大提琴。

violino(意大利文)——小型古提琴,即小提琴。

第 57 页

Ravanastron(古希腊文)——根据传说,是锡兰国王拉瓦那发明的一种弦乐器。在印度神话中,拉瓦那是魔王之王,它被说成是一个十头巨人。根据传说记载,他有二十只手,红铜色眼睛和象新月一样发光的嘴唇。拉瓦那的名字是同化身为拉玛的毘湿纽神的战斗、最后的胜利以及被杀死这样一个非常有趣的传说相联系的。这件带有传说中的庇护主的名字的最古老的乐器,是一种双弦的弦乐器,带有一个圆筒形的不大的木质共鸣箱,箱的下方敞开,上方张有一层薄皮或者同样细薄的木板。乐器上的两根丝线,固定在穿过"圆筒体"的木棒两端,弦线借助安置在拉瓦那斯特隆下端的两个琴马而得以张紧。当然在这种乐器上决不会有什么辉煌的事例可言,但是它同阿拉伯的"列班"或者"列巴勃"同出一源,却是无庸置疑的。

viola d'amore(意大利文)——即"抒情古提琴"。参见第 55 页"抒情古提琴"。

……阿拉伯的"列巴勃",或者叫做"列贝勃"——这个概念在伊斯兰东方是众多彼此相似的弓弦乐器的总称,一般认为其中最重要的是北非洲、埃及、印度和印度尼西亚

的爪哇和苏门答腊的乐器。所有这些乐器在一般特点上极相类似，但是在其外形和用弦数目上又随着各自所属的民族而互不相同。古典的阿拉伯列巴勃有着从下面隆起的狭长形木质琴身，琴身的上端部分可以叫做"琴颈"，这是乐器上不长的一部分，无论在列巴勃上，或者在辽贝克上，都沒有眞正的琴颈。两条肠制的琴弦按照一般的方法装在琴身上，越过弦枕木和装在琴身下端的琴马。在西方，人们总是否认列贝勃作为古提琴最早的前身之一的这份光荣，并想尽一切方法来减低它的历史意义。西欧的学者们甚至做出这样的假设，说阿拉伯的列巴勃源出自古不列颠人的一种"方形六弦琴"(crowd)，甚至根据这件乐器的名称略微相似，就认为它源出自布列塔尼人的一种叫做列贝特(rebet)或者列贝德(rebed)的乐器。这种近似之所以产生，是因为 rebet 一词的布列塔尼文写法，同古不列颠文的 crwth(即 crowd)正相符合。很明显，类此词源学上的自由不仅因"独断的自由思想"而产生祸害，而且还导至那样一种"繁琐哲学的复杂难解"，从中已经无从找到朴实和正确的眞理。

Geige(德文)——小提琴。

gigue (法文)原先是法国对外形有点象火腿(gigue)的古老的古提琴的蔑称。后来，"吉格"这个名称转指三拍子的速度极快的舞曲。这种舞曲本身显然发源自英国，而它的英国名称叫做 jigg 或者 jig，最早在英国的维吉那尔琴(virginal)音乐中可以看到。但是英国人自己认为吉格产生于意大利。

第 58 页

Lira da braccio(意大利文)——手式里拉，是古提琴族的一种古老的弓弦乐器，所用琴弦很多，有一部分安置在指板之上，另一部分与指板并排。现代小提琴的最接近的前身。一般认为，"里拉"一族(包括手式里拉〔lira da braccio〕、脚式里拉〔lira da gamba〕和多弦脚式里拉〔archiviola da lira 或 lirone perfetto〕乃是在八至十四世纪这一时期间以 Fidel 命名的古提琴的最古老的一族乐器中起过渡性的"联系作用"的一族，它本身也就是在更晚后产生的古提琴一族。里拉一族乐器从十五世纪开始就大为风行，它的活动只是在十八世纪下半叶当小提琴占统治地位时方才停止。里拉的比较粗大的琴身拥有"琴头"呈心形的短而宽的琴颈，琴头上拧进一些直摆的弦轴。手式里拉拥有位于指板上的五根弦和靠近指板的两根低音弦。这两根低音弦按八度调音；D-D，其中底下一根位于小字组，上面一根位于小字一组。五根基本的琴弦的调音也不同一般，多半组成了从小字组的 g 音到小字二组的 e 音的序列 —— G-G(高八度)-D-A-E。这样一来，手式里拉的调音与小提琴的调音的不同之处，只是在于两根低音弦和隔开两根下方的琴弦 (G-D) 的调为小字一组 g 音的补充弦的存在。脚式里拉系着各按五度和四度调音的、数量从九根到十三根不等的琴弦和按八度调音的两根低音弦，而多弦脚式里拉拥有两根按五度调音的低音弦，此外，在指板上有着按五度-四度排列的十二至十四根琴弦。——lirone 有着五个豚质的品。看来，说里

拉的这一变种好象拥有二十四根琴弦，乃是错误的。可以证实诸如此类的说法的材料，至今尚未发现。

按三度-四度调音——古提琴的六根弦的调音通常是使当中的两根琴弦相互距离一个三度音程，而所有其他的琴弦，则各相距四度。

演奏脚式古提琴时的姿势——也就是搁在膝上的倒立的姿势，或者象演奏现代的大提琴的姿势那样，摆在双膝之间。参见第55页“脚式古提琴”。

Da brazzo（意大利文）——手式古提琴。——参见第54页“手式古提琴”条目。

第59页

琴颈——在诗琴和弓弦乐器的琴身的窄长的那一部分的名称，琴弦从这琴颈上通到带有弦轴的“琴头”。琴颈的反面呈圆形，这样可以使得左手便于在琴颈上面上下滑动。

指板——这个名称指的是在所有弓弦乐器、诗琴、吉他、三角琴、多姆拉琴以及其他相类似的乐器上粘贴在琴颈上方平面用乌木制成的平板。在拨弦乐器和在古老的古提琴上，指板用凸出的弦枕木划分为品。

琴马——镂有精细花纹的硬木制成的小木片，摆在位于指板与系弦板之间的琴弦下，比较靠近系弦板。张紧的琴弦压住竖摆的琴马，从而使它稳固而不摇动。琴马依靠它自己的两只“脚”稳固地立在腹板上。紧靠在琴马的一只脚旁，在腹板与背板之间，立一根音柱，它使琴马的这只脚获得了牢固的支撑。

第61页

Les vingt-quatre violons du Roy（法文）——御前二十四把小提琴，按字义解释就是“国王的二十四把小提琴”的意思。在法国的王室弦乐队就是取的这样一个名称。

Twenty-four violins（英文）——二十四把小提琴，这里指的是“御前二十四把小提琴”。参见上一条目。

Concerti grossi（意大利文）——指“Concerto grosso”（大协奏曲）的复数名词。参见第34页“大协奏曲”。

第62页

Ripieno（意大利文）——复奏，按字面解释是“全部”的意思。独奏（solo）的反义词，与全奏（tutti）同义。在独奏声部占首要地位的场合中，伴奏乐器的声部叫做复奏声部。参见第34页“协奏乐器和伴奏乐器”。

第65页

弦轴——插在弦乐器的琴头或框架上的木质轴颈。琴弦的一端系在这弦轴上，转动弦轴就可以调准琴弦。弦轴必须牢固地附着在笋眼上，以便抗阻琴弦的张力和在琴弦的压力之下“不至于支持不住”。有时弦轴上还装有小齿轮，用以防止弦轴松动。

第 66 页

Violon(法文)——小提琴。

Violinista(意大利文)——古提琴演奏者。

Violin(英文)——小提琴。

多姆拉琴、苏尔纳管和斯美克琴——古代的俄罗斯拨弦乐器。

第 67 页

……把它比作"古斯里琴"和"小俄罗斯里拉"——(关于古斯里琴详见本书第七章所述)——拨弦和键盘乐器。小俄罗斯里拉(意大利文为 viola da orbo 或 Lira tedesca, 即"德国里拉",法文为 vielle, 德文为 Drehleier, 而在过去则叫做 Bettlerleier, 即"乞丐里拉",甚至也叫做 Bauernleier, 即"庄稼汉里拉"或"村夫里拉"),是极古老而独特的一种弦乐器,有一个时期极其流行,在十至十二世纪起着像现代的钢琴那样的作用。现代的里拉的构造同一千年前这种乐器的构造几乎没有什么分别。里拉用一个共鸣箱制成,共鸣箱上张紧若干根琴弦,其中按同度调音的一根或者两根琴弦借助于键盘而截短;然而,每两根各按同度调音的余下的两根或者四根琴弦,则成为空弦,总是发出低声部的同一个五度音。用摇杆转动涂有松香的轮子,使得所有的弦线总是同时发响。当里拉不再被采用,或者最好是说不再风行的时候,在法国,人们为它取名为 vielle, 这是当时的古老的古提琴的一个变种的名称。维尔顿并不认为里拉值得一提,而普列托利乌斯也轻蔑地评论它。然而在十八世纪,里拉同风笛(musette)一起重又兴盛起来,此后就一去而永不复返了。小俄罗斯里拉在其构造方面同西方的里拉非常近似,但是它在什么时候怎样传入俄罗斯,确实不得而知。俄罗斯的文献资料从十六世纪末就已提到里拉。里拉在乌克兰特别流行,虽然在祖国的其他地区有时候它也以雷拉(рыла)和科勃札琴(кобза)的名称出现。在小俄罗斯里拉上,可以转动的轮子被裹有皮革的转轴所取代。弹奏里拉时只有一根琴弦可以借助于琴键,然而其他两根则以不间断的持续音的方式而发出五度音。盲丐就是用这种乐器以伴奏宗教诗篇和戏谑歌曲的。乌克兰的"民歌"从来不用里拉伴奏。里拉的演奏者叫做"弹奏里拉的流浪歌者",当时曾经受到了要求不苛的乡村听众的尊重。在城市和大居民点,甚至在流浪盲丐中也不曾用到里拉。

Dessus(法文)——高音小提琴,按字义解释是"顶上"的意思。在这里,是指弦乐队的第一小提琴声部。

Quinte(法文)——次高音小提琴,按字义解释是"五度"的意思。在这里,是指弦乐队的第二小提琴声部。

Haute-contre 和 Taille——中音小提琴和次中音小提琴。参见第 37 页"中音小提琴"和"次中音小提琴"。

Basse(法文)——低音小提琴,这里是指低音古提琴或者弦乐队的低音提琴。

第 70 页

品位记谱法——十八世纪初的一种陈旧的记谱法，在这种记谱法中，音阶的各个音级，或者说音阶中各音用一些个字母或者数字以标明，不借助于划线和符头的方法。记谱法有过很多不同的样式，但在这里是指的诗琴的记谱法，其中所标明的一般并不是乐音本身，而是乐音在划分为指板上的品位——"品位记谱法"的说法就是由此而来的。这样一来，随着乐器的调而转移，所标明的位置时而是指某一个音，时而又指另一个音。一切记谱法所共有的一种表明音的节奏长度的特殊标志，是用一种符号标记在各该记谱法所采用的字母或者数字之上。德国名歌手用以规范他们的歌唱的那些准则，无论在内容上，或是在形式上，所涉及的不仅是音乐，而且还有诗词。

第 73 页

Legato（意大利文）——连弓，连贯地、接续地，即在个别的音与音之间没有间断的意思。在乐谱上用弯曲成弧形的连线以标明。

Détaché（法文）——分弓，分开演奏。在弓弦乐器上，表明用 détaché 演奏的每一个音，要求用一弓奏出。分弓共有"大分弓"（grand détaché）、"中分弓"（moyen détaché）和"小分弓"（petit détaché）三种，有时候断音奏法（staccato）也用 détaché 标明，détaché sec——就是短促而粗硬的"断音"的意思。

Non legato（意大利文）——非连弓，legato 的反义词，也就是"不连贯地，分开地"的意思，与 détaché 或"半断音"同义。

第 74 页

Trémolo（法文），tremolo（意大利文）——震奏，按字面解释就是"颤动"、"颤抖"的意思。快速的同音反复，或者非相邻的两个音的同样快速的交替。用于所有弓弦乐器上，而后者则用于管乐器、钢琴、吉他和其他某些乐器上。在木管乐器上，例如在长笛和单簧管上，特殊一种 trémolo 叫做 frullato（法文为 trémolo dental，德文为 Elatterzunge），就是"发啸声"的意思。

Divisi（意大利文）——分奏，"分部"的意思。弓弦乐器声部使用的一种记号。它要求把小提琴、中提琴、大提琴或者低音提琴的各该声部划分为一定数量的独立声部。简写为 div.。在这个记号上附加的数字（div. a2, div. a3, 等等）表示所要划分的声部的数目。divisi 的反义词是 unis.（出自意大利文 unisono——"同声"）或者 non divisi——"不分部"，也就是"在一起"——unis.。

Au talon（法文）——在弓根处演奏，按字面解释，就是"后跟"——"鞋楦头"、"木制鞋跟"，也就是指的琴弓的下端，弓根。德文为 am Frosch。

De la pointe（法文）——用弓尖演奏，按字面解释，就是"琴弓的末梢"，琴弓的上端。义同于意大利文的 punto d'arco。

Spiccatissimo（意大利文）——跳弓，意大利文 spiccato的最高级，明显地分开。

弓弦乐器上特别典雅、轻快、急速和优美的一种弓法。参见第75页“跳弓”(spiccato)。

第75页

Sautillé(法文)——抛弓，按字义解释就是“跳动”、“跳起来”、“往上一跳”的意思，源出自动词sauter，即跳动、跳跃。在弓弦乐器上极其细巧而典雅的一种弓法。

Martelé(法文)——重断弓奏法，好象用小槌子敲击一般，源出自动词marteler——用槌子敲打、锻冶(marteau——大锤、槌子，martelet——小槌子)。弓弦乐器上相当流行的一种弓法。

Martellato(意大利文)——重断弓奏法，法文martelé的意大利文写法。

spiccato(意大利文)——跳弓，明显地分开。弓弦乐器上特殊一种技巧性的轻快而急速的断音奏法（意大利文为staccato），弓弦乐器上最难的弓法之一。真正的staccato极少用到——这只是为了不说在管弦乐队中一般并不采用这种真正的断音奏法。

第76页

Sul ponticello（意大利文）——“在靠近琴马处演奏”。弓弦乐器演奏的一种技术手法，要求琴弓在接近琴马的琴弦上拉动，使所发出的音响具有一种尖刺的金属光泽的色彩。

Sur le chevalet(法文)——“在靠近琴马处演奏”。参见“Sur ponticello”。

Sul tasto(意大利文)——更正确的写法应为“sul tastiera”——“在靠近指板处演奏”、“在指板上”。在指板上演奏可以发出隐约的簌簌响声。

sur la touche(法文)——“在指板上”。参见“Sul tasto”。

pizzicato（意大利文，缩写 pizz.）——拨弦奏法，相当于法文的pincé，即用手指拨动弦乐器和弓弦乐器上的琴弦。这种发音的方法主要是所有竖琴式和诗琴一类乐器所特有的。现在所有弓弦乐器全都采用这种发音方法，虽然严格说来这些弓弦乐器的共鸣箱的构造并没有考虑到断续的音响的“长时间延续”的问题。

scherzo(意大利文)——诙谐曲，戏谑之意。交响曲、奏鸣曲的乐章或者以生动、活泼而欢快为主的个别乐曲的名称。诙谐曲以快速的进行速度写成，在节奏与和声上应该是灵敏、风趣和发展微妙的，它要求同样微妙和典雅的演奏。

第77页

Con sordini(意大利文)——“带弱音器演奏”（con sordino或者con sordina的复数）。在外形和构造方面各不相同的各种弱音器，用于很多管弦乐器上——包括弓弦乐器、铜管乐器，甚至于打击乐器。木管乐器不流行采用弱音器。

Avec sourdines(法文)——“带弱音器演奏”。参见“con sordini”。

泛音（法文为flageolette）——弓弦乐器上琴弦部分振动所发出的音响的名称。所由产生的音色极其独特的音响——“泛音”(法文为sons harmoniques)，倘若在空

弦上发出，则为“自然”泛音，倘若在压住或者截短的琴弦上发出，则为“人工”泛音。泛音的奏法是在弦线的一半、三分之一、四分之一或者五分之一的位置上用手指轻轻按触琴弦。在乐谱上是把菱形或者小圆圈写在音符之上作为标志。

自然上方泛音——按照固定不变的序列组成的自然音阶中的音级。这里所指的是同“泛音”(sons harmoniques)一回事。参见第39页“自然音列”。

«La Glace»(法文——《严冬》)——冰，冰点，镜子，镜用玻璃，有别于普通玻璃(法文为 verre)的镶框玻璃，冰淇淋，糖蜜，果子冻，宝石上的斑点或者暗点。这里是指格拉祖诺夫的舞剧《四季》中出色的变奏舞之一。

第78页

Col legno(意文)——按字义解释就是“木头”，也就是用弓背敲击的意思。像这样在琴弦上敲打所发出的声音，在大多数弓弦乐器上产生了某种“簌簌响”或者甚至是“咚咚响”的惊人印象。在法文的词源学上，这种手法叫做 avec le lois de l'archet 或者 avec le dos de l'archet——“用弓木”或者“用弓背”，也就是“用弓的反面“的意思。

«La Grêle»(法文)——《冰雹》。这里是指格拉祖诺夫的舞剧《四季》中的一个变奏舞的名称。

第80页

Adagio(意文)——柔板，最古老的一种速度记号。按字义解释就是舒适、安详的意思。随着时间的推移，Adagio 一词在音乐中具有“缓慢”、甚至于“非常缓慢”的意义。这里是指舞剧中的一段缓慢而富有表情的双人舞——«pas de deux»，一般由剧中主要角色或者主要参加者表演。根据早已形成的传统，这种《柔板》是为带有管弦乐队伴奏的小提琴独奏而写的，就其音乐说来，多半是该幕、有时候是整出舞剧的最动人的一段。

Pas d'Action(法文)——大段慢板，按字义解释就是“场面舞蹈”的意思，也就是舞剧的 adagio(柔板)的法文名称。

第81页

Tour de force(法文)——按字义解释就是“膂力的表现”，“完成非常困难的事业”，“功勋”，“工于心计的行为”。这里是指这一乐器在其存在和活动中的“坚决改革”和独特的“变革”。

Uthal——《乌达尔》，梅羽尔在1806年写成的歌剧的无法译出的名称。这出歌剧所用的管弦乐队中没有小提琴。

帕德路音乐会——法国指挥家若尔-埃蒂延·帕德路于1851年在巴黎创立的“音乐学院青年艺术家协会”(Société des jeunes artistes du Conservatoire)的交响音乐会的近称。该协会过了十年之后举行了“古典音乐通俗音乐会”(Concerts

populaires de musique classique)，这些音乐会直到1884年停止活动之前总是以“帕德路音乐会”(Concerts Pasdeloup)为总的名称，与当时产生的“科伦音乐会”和“拉莫列音乐会”加以区别。正是同帕德路竞争的这两个组织，毁掉了他那辉煌的创举。

音乐学院音乐会(法文为：Concerts du Conservatoire)——巴黎的著名的音乐会机构，在1828年由弗兰斯瓦-安杜安·阿本涅克(1781—1849)所创立。

第84页

Contralto(意大利文)——起先用以表明低的女声或童声(意大利文为Contr'-alto，法文为Haute-contre)。普遍通行的一种弓弦乐器——Viola, Alto, Bratsche。经过改良的中提琴正是以“Contralto”命名的。

Viola alta(意大利文)——经过改革的中提琴的名称。与“Contralto”同义。参见上一条目。

第86页

那不勒斯乐派——从亚历山德罗·斯卡拉蒂开始的那不勒斯一系列作曲家的总称，主要创作歌剧。“那不勒斯歌剧”风格有别于佛罗伦萨、威尼斯、维也纳歌剧风格，特点是旋律进行优美。由于这一乐派的作曲家的活动，那不勒斯成为狭义的意大利歌剧的中心。这一乐派赋予旋律以主导的意义，从而不去注意管弦乐伴奏。歌剧的戏剧性方面的发展降到了最微不足道的程度，因而归根结底成为人们弃绝这种风格的直接理由。取代这种风格的是另一个极端——喜歌剧(意大利文为opera buffa)，它具有“讽刺性模拟的特性”，并对那不勒斯乐派的“特点”加以嘲笑。

Viola col Basso(意大利文)——演奏低声部的中提琴，按字义解释是“带有低声部的中提琴”的意思。由此可见，中提琴声部一般地说几乎总是机械地归并于低声部——大提琴和低音提琴，并与之组成拉弦乐器组低声部平行进行的三个八度。

Adagio ma non troppo(意大利文)——缓慢地，但不过甚。通用的一种速度名称。

第90页

真正的六弦“古低音提琴”——真正的低音古提琴应该是指当时在音乐学者中以六弦脚式“次中音”古提琴闻名的一种低音的古提琴，它的六根琴弦的调音为D′-A-E-C-G-D′，其中最高的一根琴弦调为小字一组的d音，而最低的一根调为大字组的D音。有一个时期这“低音古提琴”的名称是指的脚式“中音”古提琴，它的调音比刚才所说的脚式“次中音”古提琴高一个纯四度或者一个纯五度。有时候，这“低音古提琴”的名称也被理解为“大型低音古提琴”——Grande basse de viole，德国人曾把它视同Kleine Bass der Viole(小型低音古提琴)，后者调音比“次中音古提琴”低一个纯五度或者一个纯四度。不难看出，真正的“低音古提琴”，乃是在其性状方面接近于现代的大提琴的脚式古提琴，然而“大型”或者“小型”的低音古提琴，则比较符合于现代的

低音提琴。换言之，十六至十七世纪的学者们本身对大量存在的低音乐器及其确切命名方面，往往也陷于混乱，因此一点也不奇怪，在解决这一问题时，观点是不可能完全协调一致的。在这种情况之下，认定接近于现代的大提琴的一种低的"次中音"古提琴，最有可能就是这里所说的"低音古提琴"，这样就已十分够了。

Viola bastarda(意大利文)——大型脚式古提琴，尺码较大的一种特殊的脚式古提琴。它有六至七根琴弦，后来特别是在英国，又在指板和琴马的下面增设了一些"和声弦"，这些和声弦的调音与指板上的琴弦相一致，音响也相调和。这种脚式古提琴也叫做"英国古提琴"。

第 92 页

古多克琴一族……乐器——古老的俄罗斯民间弓弦乐器。古多克琴装有三根琴弦，其中两根同度调音，高的一根调为五度音。象大提琴一样，古多克琴用弧形的琴弓演奏。古多克琴的扁平的琴身侧面没有切口，发出的声音相当喑哑和微弱，在大型器乐合奏和音乐会场所中不被采用。

……三重奏的"传统参加者"——乌克兰的民间"器乐三重奏"叫做"Троїсті Музики"，起先是在"夜校女学生"中十分偶然产生的，后来成为乡村的生活必需品。作为民间娱乐演奏的一种特殊形式的"三重奏音乐"，应该说是在非常遥远的过去产生的。阿·伊·古美纽克曾假设"三重奏音乐"合奏的产生，可能同过去以"木偶戏柜"("Вертеп")闻名的和在十六世纪就已存在的乌克兰民间木偶戏的产生和发展有联系。从伊·姆·多尔戈鲁基公爵的叙述中可以清楚了解，在组成"三重奏音乐"合奏的三个乐师当中，有一个拉小提琴，另一个拉大提琴，第三个打洋琴。尼·维·雷森科引用的"三重奏音乐"合奏是由小提琴、洋琴和铃鼓组成的，而包·尼·李亚托申斯基所采用的完全同样的合奏，乃是小提琴、单簧管和铃鼓的更有效的组合。在另外一些场合中，铃鼓可能为洋琴所代替，但是在民间生活中，"三重奏音乐"往往有其最为完善的组合，那就是由巴索里雅琴(但不是大提琴)、单簧管和铃鼓组成的。严格说来，在这种"三重奏组合"中可以采用任何乐器，但是在基辅申那多半采用小提琴、单簧管和铃鼓，或者是单簧管、洋琴和铃鼓。在布科维那和斯坦尼斯拉沃夫申那采用的是小提琴、洋琴和铃鼓，而在捷尔诺波尔申那和尔沃夫申那则采用小提琴、洋琴和一种低音弦乐器(подбасок)，或者是小提琴、民间低音提琴和铃鼓。总之，"三重奏音乐"的组合可以是最多种多样的，而且在一定程度上取决于参加这一组合的任何一种乐器的演奏者本身。这些乐器都是经常往来于乌克兰的这一地区的演奏者们所易于用到的。有时候，比如说，在婚礼上，为了加强音响的目的，"三重奏音乐"合奏的编制就增加了一倍，这种编制的扩充可能有赖于某些新的参加者而完成。在白俄罗斯，单簧管为民间乐师更易于掌握的小提琴所代替，而乌克兰-外喀尔巴阡的巴索里雅琴(басоля)则为完全相同的白俄罗斯巴谢特里雅琴(басетля)所代替。很可能，小提琴参加这种合奏，乃是更

陈旧的遗迹，而不用小提琴时通常低音提琴就不出现。在乌克兰的某些地区，巴索里雅琴有着两种样式，一种是缩小的“пiдбасок”，一种是放大的“低音提琴”。“пiдбасок”由演奏者借助于吊带而拿在手上演奏，很象西方叫做“中音脚式古提琴”的小型大提琴。巴索里雅琴按四度调音：D′-A-E，但是某些演奏者认为按五度调音 D′-G-C 更好，即同大提琴的低方三根琴弦的调音相符合。现在，相当于低音提琴的古典巴索里雅琴，在全乌克兰的合奏组合中都为大提琴所取代。单簧管到底是在什么时候渗入“三重奏音乐”的组合，这很难说。非常可能，古老的罗辛-喀尔巴阡、古楚尔和匈牙利-罗马尼亚的合奏，采用过单簧管的一个变种——塔罗加托管(tárogato′)，这种乐器在布达佩斯作为一种“木质萨克斯管”而制成，它很快地就渗入匈牙利、罗马尼亚和喀尔巴阡一带的民间合奏。

第 93 页

Basso profundo(意大利文)——深沉男低音，最低的歌唱声部。在合唱中时常叫做“最低音”。在管弦乐队中有时候是指该一作品的最深沉的低声部。

第 94 页

《印度客商之歌》——里姆斯基-科萨科夫自己写为“印第安客商之歌”，然而就其构思和歌词内容看来——“在山洞里有数不清的宝石，热带的海里有无数的珍珠，印度有许多奇怪的事”——，应该写作“印度客商”。但是在古时候，直到十五世纪，当人们对印度人和印第安人还毫无所知，还不知道这二者的区别的时候，都是这样混为一谈的。

第 97 页

Andante(意大利文)——行板，最古老的速度记号之一。按字面解释就是“一步步走”的意思，也就是适中的进行速度，相当慢。

第 102 页

管风琴的十六呎管(法文为 bourdon，意大利文为 bordone)——十六呎的隐蔽的管风琴音区。法文 bourdon(“黄蜂”或者“浑厚的低音”)一词相当确切地道出了这一深沉的管风琴音区的音响特性。

第 103 页

Basse de viole(法文)——最低音古提琴。如今理解为低音提琴。

第 107 页

Per questa bella mano(意大利文)——按字面解释就是“为了这只美丽的手”。

第 112 页

……新的“眼镜形装置”、“滑轮”或者个别音键——在单簧管的音键机械中，象眼镜一样连在一起的一些指环；叫做“眼镜形装置”，这些指环同若干个为了便于演奏某些特别困难的进行而设的音键的作用相联系着。位于两个相邻的音键之间的旋转式装置叫做“滑轮”，这种滑轮装设在一个平面上，使演奏者的手指便于从一个音键的脚

上滑到另一个音鍵。

音键或音键机械——一种特殊构造的名称。借助这种机械可以随意打开或者关闭木管乐器上(过去也在某些铜管乐器上)的音孔。最完善的音键机械体系是"彪姆体系",如今它以或多或少的完善形式用于所有的木管乐器上。

八度分音和五度分音——木管乐器上"超吹的结果"的名称。八度分音是指在超吹时得出了该基础音上的纯八度音,而五度分音则得出纯十二度音。因此,八度分音的乐器的自然音列是在上方泛音的习惯序列中产生的,而五度分音的乐器是在奇数的序列中产生的。除了单簧管之外,其他所有木管乐器都是八度分音的乐器。

超吹——在使乐器管道中的空气柱分离为两部分、三部分和更多的部分以连续发出其基础音上的八度音、十二度音和双八度音时所使用的一种传送气流的特殊方法。倘若在超吹时所获得的是基础音上的八度音,那么这种超吹就叫做八度分音,倘若从基础音上即时获得十二度音,那么这种超吹就叫做五度分音。参见上一条目。

第 115 页

"二重指法"或者"交错指法"——doigtés fourchus(法文),按字面解释是"交叉的运指方法"的意思。在器乐演奏时选定手指,一般叫做运指法。在发音方面要求用到手指或者用手指按压的乐器的正确演奏的第一个和主要的条件,可以认为就是在于采用合理的指法。弦乐器的指法通常同把位的概念有联系。钢琴的指法特别复杂。铜管乐器的指法最最简单,它那有限几个回旋式活塞、直升式活塞或者音键,只要求用到一只手的几个手指。木管乐器的指法要复杂得多,也困难得多,它的音孔和音键的数目时常超过两只手的手指的数目。在音键的数目还不很多的那个时候,为了获得某些中间的音级而采用了一种叫做"二重的指法",在使用这种指法时,敞开的和闭着的音孔多种多样地、而且时常十分出奇地混合运用。在这种情况之下手指的动作很少是循序连续进行的,因此从盖住必要的音孔的手指的不同位置,便产生了"交错指法"或者"二重指法"的印象。手指的这种位置从老式构造的木管乐器的任何指法表上很容易看得出来。在运用"二重指法"时的调的纯正是十分成问题的,起初人们为了矫正音准曾经采用各种不同的技术花样,后来则引用了矫正音调的纯正或者专为某些特别不谐调的音级而设的音键。

第 117 页

Piccolo(意大利文)——最小的意思。这个术语用以代表某一族中最小型的一种乐器——例如 flauto-piccolo(短笛),clarinetto-piccolo(小单簧管)。在某些现代管乐器上,"piccolo"一词为"sopranino"(最高音)所代替。piccolo 和 sopranino 这两个术语指的是一个东西。

"用号嘴发音的乐器","用簧片发音"的乐器——即带有号嘴或者带有簧片的乐器。参见有关内容。

第 118 页

Flûte douce（法文）——尖头竖笛，带有用以吹气的尖头的长笛的最粗陋的一种。为了有别于斜笛或者横笛，时常叫做“甜的”、“柔声的”、“弱声的”长笛。doux 或 douce 正也说明了这一点。这种长笛有一系列音孔——较常用的六个，较少用的八个，后来还装有若干个音键。它的音域通常符合于现代短笛的音域，多半不超过两个八度，实际音响比记谱高一个八度或者十二度。

Flûte d'Angletterre（古法文）——柔声尖头竖笛（flûte douce）在 1750 年之前所用的名称。后来，尖头笛全族总称为复式长笛（блок-флейта）。这种长笛并不具有真正的尖头，而是带有装上哨片的特殊切口。它有供两手手指按用的六个音孔，其中有一个位于反面，供大拇指使用，还有两个分设两侧，供小指使用。后来，已经是在十六世纪，这类长笛制成三种——童高音、中音、次中音和低音。中间的一种在上方和下方还拥有一些补充性音级，为的是可以用以演奏两个声部，或者是中音声部，或者是次中音声部。这三种乐器的关系都相隔五度，在所拥有的音列方面，最低一种长笛从小字组的 f 音开始，中间一种从小字一组的 c 音开始，最高的一种从小字一组的 g 音开始。这些乐器的音域都不超出两个八度，低音和中音、次中音长笛的音域最高，相应地到小字二组的 d 音和 b 音为止，最高的一种到小字三组的 f# 音为止。最低的复式长笛沒有补充性的音孔，因为小指够不着，而代之以一些由右手和左手操纵的杠杆启闭的音键。普列托利乌斯说到过的这一整族乐器，是由八个变种组成的。

Galoubet（法文）——普罗万闻名的一种短笛或管笛。通常同铃鼓（普罗万的一种长鼓，用一只鼓槌敲打）一同采用。

潘笛或者芦笛——管风琴的最早的先辈之一。这里是指的最远古的民族的牧笛，用若干节芦管制成，管与管之间用蜂蜡相互粘固。这种乐器的演奏，大致象现在吹“口琴”一样，即把一排芦管的末端贴在嘴唇上。这种乐器的拉丁名称叫做 syrinx（排箫）。

第 120 页

Txirola, soinu（巴斯克文）——小管笛和小型手鼓的今称。这两种乐器只限在巴斯克人地区流传。

第 121 页

“混合式长笛”——“过渡时期”的许多长笛都带有这个名称，那时候乐师们想尽各种办法以遏制“彪姆式长笛”的步步推进，这彪姆长笛已经使得旧式德国长笛遭受了完全被人遗忘的威胁。据说有过两次这样的尝试。从其他类似的乐器得知有过所谓“改良长笛”和“半彪姆式长笛”两种，这二者的构造实质上可以归结为同样一个目的，那就是使老式长笛的音质同新式长笛的技术成就相结合起来。果然不出所料，所有这些有毛病的乐器全都被遗忘了，而且倘若说仍然有人继续使用这种乐器，那也只是那样一

些老一辈的长笛演奏者，他们的保守的趣味已经变成为一种“技术上的落后现象”。然而，有一个时期某些著名乐器厂家、例如埃尔富特的“爱德华·克房伯”和莱茵河上比勃里赫的“威廉·海克尔”，总是坚持制造“过渡时期”的长笛，而且还大做其广告。

第 122 页

……用乌木或者椰木——乌木（Anthyllis cretica L, Ebenus creticus, Creton Silver Busch, Kretische Wollblume, Grenadillholz, Rothe falsche Ebenholz）产于东印度和靠近非洲的一些岛屿，并从这些地方运入欧洲。木质红褐色，特点是坚硬、平滑和沉重，然而它同时也相当脆弱。有时候错误地把这叫做“乌椰”木（同样坚硬、但已属于另外一类的木料）。椰木或者说椰子树（Cocos L.）遍布在南美各国、墨西哥、安的列斯群岛和菲律宾群岛、印度沿海一带、太平洋的岛屿、马来亚的阿希别拉格、锡兰和阿拉伯。象乌木一样，椰木也极其坚硬并用于同样的目的。用以制造长笛的木料先制成细长的胚模，长时间浸在油里，这样可以使它不因大气的温度和湿度而变形。——把这不同种类的木料象以上所述合称为“乌椰木”，是不正确的。

第 123 页

管风琴的主音管——管风琴上的真正的“主要声部”，也就是敞露的“唇音”管，中等的、真正标准的“主音管”尺码，声音宏亮。“主音栓”的音管主要用锡制成，十六呎和三十二呎音栓的最大号音管则是木质的。

第 124 页

Hippolyte et Aricie（法文）——《伊波里特与阿里西亚》，拉莫的第二出歌剧，在 1733 年上演，获得了只有新作品才可能获得的最大成功。然而，这出歌剧并没有得到普遍好评，但是激起了热烈的各“音乐流派”的争论。这出歌剧的名称的俄文译音通常不被采用，在音乐理论文献中也未曾看到。

第 129 页

Ottavino（意大利文）——源出自意大利文的 ottava（八度）。按字面解释，就是“八度音”，指的是“高八度”的意思。因此，ottavino 一词，就是“高八度长笛”，即“小型长笛”、“小管笛”、“短笛”，发音比记谱高一个八度。上一世纪意大利作曲家用入管弦乐队的这一个极其恰当的概念，已经相当牢固而稳定地扎根于乐队之中。

第 131 页

……普遍地被称为“土耳其音乐”——通常这被理解为土耳其“帝国近卫军”的古老的军队音乐，从土耳其传入欧洲大概不早于十八世纪中叶，甚或十八世纪末，也就是当苏丹王莫斯塔夫三世，特别是沙里姆三世为欧洲人开辟出进入土耳其的通路的那个时候。欧洲人认为在“土耳其音乐”中起主导作用的是形形色色的打击乐器，这些乐器总的说来直到今天还拥有这一名称，虽然严格说来并不完全是那样。我们知道，真正的土耳其军队音乐是由一些管乐器和打击乐器：大鼓、钹、军鼓、三角铁和马尾钟琴

(бунчук) 组合而成的。——参见第 292 页“土耳其帝国近卫军”和“土耳其音乐”等。

第 132 页

Salicional (法文) 或 Salcional(德文为 Weidenpteife)——弦乐音色音管,管风琴上的敞露的唇管,口径窄小,音响柔弱。最常见的是用作八呎或者四呎音管,但有时候也有二呎的,而在踏板中甚至有十六呎的。弦乐音色音管 (salicional) 用锡制成,而脚式古提琴声部的音区本身——回声,在第三个键盘上可以看到。

第 135 页

基法拉琴 (希腊文为 χιθαρα)——在艺术方面最出色的古希腊弦乐器之一。有时候根据另一种发音而读作基塔拉琴。

排箫——参见第 118 页“潘笛”。

第 138 页

双簧管的管身挖成圆锥形——有别于圆柱形,也就是管身呈圆锥形的意思。

第 139 页

双簧——以特殊的方式叠在一起而套在一个小金属管中的两片薄的苇片,这小金属管在双簧管上叫做“雷管”,而在大管上则叫做“S 形管”参见第 158 页“簧片”。

第 140 页

“连音”,“跳进”——连音一词是指两个或者若干个用连线联结的音符 (法文为 coulés)。由两个非相邻的音级和相互之间距离一个三度音程或者不是二度音程的任何音程的音级组成的任何进行, 在音乐中都叫做“跳进”。跳进多半分开演奏(non legato),但也完全可以连在一起演奏(legato)。跳进用在大管上,音响特别优美,甚至是很有趣的。

……加入木管乐器的六个或者八个声部的组合——在贝多芬之前的古典乐队中,木管乐器的编制多半由六个声部组成:两个长笛、两个双簧管和两个大管,而从后期的莫扎特和后期的海顿时期开始则由八个声部组成: 两个长笛、两个双簧管、两个单簧管和两个大管。

第 141 页

……更“明亮”的乐器——即音响比双簧管和大管更鲜明和晴朗的乐器。这里是指长笛和单簧管。

第 142 页

«Pas de six»,«Pas de cinq»(法文)——«六人舞»,«五人舞»,舞剧中的一种舞蹈的名称,预定由六个或者五个独舞演员表演。

第 145 页

Haute-contre——中音小提琴,这里是指位于高音的 dessus 和低音的 taille 之间的中间声部。参见第 67 页“高音小提琴”、“中音小提琴和次中音小提琴”条目和第

37页“高音小提琴”、“中音小提琴”和“次中音小提琴”条目。

Oboe da caccia(意大利文)——“双簧猎管”。现代英国管的古称。

Cor anglé(法文),Cor anglais(法文)——前者是指“钝角形号角”的“弯曲的号角”,而后者则为“英国管”。

第147页

阿尔卑斯山的号角声(德文为 Alphorn)——早为阿尔卑斯山牧人使用的音响宏亮的号角,用木头或者树皮制成。这种号角有一个长椭圆形的涡纹,它的号管全长达四米。阿尔卑斯号角的喇叭口呈一种直而稍稍开敞的漏斗的形状。号管直切,使之有可能直接发出声音,通常使用这种号角时不用号嘴。

第148页

Grand Opéra(法文)——不用对话、全部用歌曲写成的大歌剧。这里是指巴黎的一所歌剧院的名称——“大歌剧院”,同样以“模范剧院”(Académie de Masique)闻名于世。

Alexandre chez Apelle(法文)——卡台尔的一出歌剧的名称,意即《亚历山大在阿培尔》。

第151页

……东方的佐尔纳管(或者“苏尔纳管”)——古代波斯的一种木管乐器,在外高加索各民族中极其流行。大型苏尔纳管的样式象带有单簧管管口的竖笛或者牧笛,小型苏尔纳管的样式象只横切的蛋。苏尔纳管共有七个音孔。在木质管身的上端装有一个小金属管,用两片类似双簧管或者大管的“哨片”构成的双簧片就装在这小金属管的顶端的小环上。苏尔纳管的音响尖锐而刺耳,但是倘若从较远的地方传来,特别是在夜晚的寂静中,在日落时分,听来非常优美,甚至是瞑想性的。

*《女妖在睡觉》—— 女妖基基摩拉是古斯拉夫传说中的女性神话人物。*这或者是指未曾受过洗礼就已死去的婴孩、胎死的无手无脚的畸形儿,或者是指被自己的双亲所咀咒,因此给魔鬼抢走的小孩。人民把基基摩拉想象为无定形的侏儒或婴孩,他的头象顶针那样大,而躯干象火柴杆那样细小。基基摩拉喜欢同人们开玩笑,象灶神一样住在灶头旁边。有时候他一胡闹起来,也象灶神一样夜里压在他的主人身上,使之透不过气来。相信基基摩拉可能同祭祀祖宗亡魂一事有关。

……一般称它为 Liebesfuss(德文)——抒情双簧管、双簧猎管(oboe da caccia)、英国管、抒情单簧管和抒情大管的厚度象一个指头那样呈梨形开敞的管口,用以柔缓和抑制这些乐器的音响。它的产生是在1720年左近,虽然在西班牙的小型彩画中从十八世纪开始就已描绘过它。

第152页

Pifferari(意大利文)——长笛或竖笛演奏者,“吹笛子的人”或者用古俄罗斯语

说:“吹喇叭的人”。这里是指吹奏竖笛或者长笛的牧人。

第 153 页

Pikkolo-Heckelphon(德文)——小海克尔管，最高的一种海克尔管，或者是指威廉·海克尔在 1905 年制成的上低音双簧管。

第 155 页

Protégé(法文)——按字面解释就是“得到优惠条件的”,“处在……的庇护之下”或者“个人监护”的意思。在这里是指受到作者特别赏识和好感的乐器。

第 156 页

Chalumeau(法文)——沙路莫，法国的一种古老的笛子。在单簧管上是指发音象古老的笛子(chalumeau)的低音区的名称。

第 157 页

阿尔古尔(阿拉伯文为 arghûl)古埃及的一种带有双簧片的牧笛。现在在埃及共有三种类型:“中型阿尔古尔”(arghûl el-soghaîr)、“小型阿尔古尔”(arghûl el-asghar)和“大型阿尔古尔”(arghûl el-kebir)。

Shalmei(古德文)——沙尔美，带有单片或者双簧片的一种木管乐器的古老的德国名称。稍晚一些时候，是指带有双簧片的竖笛。风笛以及簧风琴和管风琴的某些音区也叫做这个名称。

圆柱形的小管子——指管身钻孔成圆柱形，即无论在头上或者在末梢，管孔都同样大小。

第 158 页

颤动的簧片——单簧管或者萨克斯管的单簧片，有一端可以自由振动。这种小簧片的低的一端，借助于一个圆环而牢固地套在号嘴或者叫“鸟嘴”之上。

鸟嘴——单簧管的号嘴。在号嘴的斜切面上附着有一片柔韧而相当细薄的木质或者苇质的哨片——簧片。参见第 24 页“簧片”条目。

第 159 页

单簧管并不是属于“八度分音”的乐器，而是属于“五度分音”的乐器——即单簧管在超吹时所产生的不是一个纯八度，而是一个纯十二度。参见第 112 页“超吹”。

Clairon(法文、意大利文同样写法)——小号音区，按字面解释就是号角、小型小号的意思。这里是指单簧管在超吹时所获得的高音区的名称。

第 160 页

Acanthe et Céphise(法文)——拉莫在 1751 年写成的第十六部歌剧《阿干特和雪菲斯》。在俄文中通常没有译出，在音乐理论文献中也不曾遇到。

Concerts Spirituels(法文)——“教会音乐会”。十八世纪在巴黎当教会节日剧院关闭时举行的音乐会都叫做这个名称。这种音乐会在 1725 年由安恩·达尼干-菲

利多（Danican-Philidor, 1681—1728）发起组织，在1791年之前一直存在着。在1805年重又复兴了这种音乐会，只是限于在复活节前一周间演奏宗教音乐。

第161页

大歌剧院乐队——指音乐史上这一个备受赞誉的巴黎剧院的第一流乐队。

Cosí fan tutte（意大利文）——《女人心》，按字面解释就是"他们大家全是那样"的意思。莫扎特的这出在1790年间写成的歌剧的极好的音乐只是由于不高明的剧词而有所减色，这出歌剧的名称时常被任意改译，一至于译成"您为什么看中这一个"。

第166页

混合音区（拉丁文为 Mixtura，意大利文为 Ripieno，法文和英文为 Mixture, Fourniture）——在管风琴上所有混合音区中最常用到的。通常只由同样一些八度和五度组成，但是在大管风琴上还时常包括三度，甚至还有七度。混合音区的音管数目在三个到六个之间，而对最高的八度音说来，它是重复了（辅助了）较低的八度音。使用时用到大量音区。在"完整的演奏"（法文为 plein jeu）时音响特别优美。

第167页

小步舞曲（法文为 menuet，意大利文为 minuetto）——一种古老的法国舞曲形式。小步舞曲在艺术音乐中出现的时间不早于吕里。起初小步舞曲用三拍子写成，进行速度十分适中。海顿把小步舞曲用入交响乐中，并使它具有更多的活力、欢愉、甚至于戏谑的特性。相反地，莫扎特则使小步舞曲变得更加典雅而温柔。贝多芬把海顿的小步舞曲提到诙谐曲的高度，而"小步舞曲速度"（tempo di minuetto）一词指的就是进行速度更中庸些的意思。

第173页

……这一个"布头帝国"——奥匈帝国或君主国乃是1868年11月14日确定的从前"奥匈帝国"的正式名称。"布头帝国"这一个轻蔑和侮辱性的名称，是在"第一次世界大战"期间，也就是当这一个庞大的国家或多或少明显地迅速分裂为——奥地利、匈牙利和捷克斯洛伐克几个组成部分的时候风行起来的。奥匈帝国包括十七个带有王国、大公国、封建侯国、公国和某些自治区等名称的国家。

第175页

Tenor clarionet（英文）——按字义解释就是"次中音单簧管"，它同中音单簧管完全一样。英国人不以"中音"一词而为相应的木管乐器命名，例如，他们把中音长笛叫做"G调低音长笛"。

第178页

Basse-tube（法文）或者 basso tuba（意大利文）——低音大号，低音单簧管的最早的名称之一。

第180页

Contrebasse-guerrière（法文）——军用倍低音管，倍低音单簧管最早的名称。在德国叫做巴塞管(Bathyphon)。

第181页

Harmonies(法文)——军乐队，同下一条目“Musiques militaires”。

Musiques militaires（法文）——军乐队，管乐队或军乐队的法国名称，即“军队音乐”。

第182页

抛物线形的金属漏斗——用于萨克斯管上。抛物线（第二行曲线）——剖开圆锥体后从它对称的两部分的其中任一部分的平面上可以看到。抛物线的发现得归功于古希腊哲学家柏拉图。

第185页

Jazz-hot(英文)——按字面解释就是“狂热”、“刺激色情”的爵士乐的意思。有别于普通爵士乐的自由“即兴”爵士风格。在“摇摆爵士乐”(swing)鼎盛时期，这个名称是指以最有感悟、最能激起和最能吸引人的方式进行即兴演奏的爵士乐队的乐师。详见第九章——爵士乐队。

第188页

Gingrina, gingrire(意大利文)——咯咯叫，咕咕嗒的声音。

Phagotus(拉丁文)大管。这里是指一捆柴的意思。

第189页

吹口(法文为 embouchure)——管乐器的号嘴的名称，这吹口并非用嘴巴含住，而只是贴近嘴唇上。在吹气时嘴唇的位置有时候也用“吹口”一词来表明。在长笛上不仅是嘴唇的位置，而且连笛头的侧孔、甚至连带有唇形装置的笛头本身，也时常叫做吹口。在木管和铜管乐器的吹奏上，吹口是另一个样子和相当特别的。现在“吹口”一词时常被理解为乐器的号嘴和吹奏者的嘴唇的“总和”。“坏的吹口”一词是指吹奏者的嘴唇相当不端正的意思。

第190页

蛇形号（意大利文为 serpentone)——类似1590年天主教神甫吉廉姆发明的一种古代短号(zink)的一种乐器。蛇形号的号管成蛇形弯曲，管身上有九个音孔，而在演奏时则借助于一个茶杯形的号嘴吹奏。在管弦乐队中起着“铜管”低声部的作用。

俄式大管——实质上是指类似古代蛇形号的一种乐器。在德国叫做蛇形大管(Fagottserpent)。看来，它同现代大管毫无共通之处。

第195页

Alborada del gracioso(西班牙文)——优美的晨歌，莫里斯·拉威尔的一首钢

琴曲的名称，经原作者改编为辉煌的管弦乐曲。

第 199 页

管风琴的持续音——指管风琴用脚操纵的脚踏键盘所发出的音响，音域包括两个至两个半八度。在德国，大约在 1325 年就已采用。

第 202 页

……管风琴的"脚式古提琴音区"(gamba)或者"柔和的底音管"的印象——管风琴的脚式古提琴音区是属于那些敞露的窄口径唇管，带有低的管口和横侧的小凹槽，这音区总称为"脚式古提琴声部"。在音响色彩方面这些声部类似弓弦乐器的音色，带有随伴着气流而来的不可避免的强烈的嘈音。脚式古提琴声部很难"担保"，然而易于超吹而发出自然音阶中在高度方面相继的一些音级。所有带有弓弦乐器名称的音区——Violino, Viola, Violoncello, Violone, Contrabasso, Quintviola, Gambette 和 Spitzgambe 都属于脚式古提琴声部。大管的前身底音管（竖笛一族中的一种过时的木管乐器）的音响特别丰满和响亮，但是相当粗硬。在管风琴上，"底音管"是十六呎、有时候是三十二呎的发音有力的簧管声部。

第 216 页

……显然偏爱旧式铜管——指的是在"变化音铜管"或者说活塞铜管乐器发明和用入管弦乐队之前一直在乐队中起作用的自然铜管乐器。

第 219 页

斯塔第姆——最先希腊人把这理解为竞走运动场所。后来是指长度计算单位，等于 240 步或者 600 呎，虽然由于测量方法本身之简陋，斯塔第的大小也不一致，它出入于格罗多特人所认为的 88.6 沙绳与克先诺封特人所认为的 70.3 沙绳之间，相当于 189 和 150 米。

第 220 页

那卡拉双鼓——连在一起的两个那卡拉鼓。那卡拉鼓是东方闻名的一种打击乐器，在粘土瓦罐的口上蒙上皮面制成。那卡拉鼓用两支根端较粗的木棒敲打。

塔斯（鞑靼文就是"石头"的意思）——中亚细亚的一种古老的长度计算单位，代替波斯的巴拉萨那或者法尔沙克，等于八俄里。在有关马其顿的亚历山大的传说中，塔斯一词常可看到，但是在现代的概念中大约符合于较短的距离。

第 221 页

发音良好的音级数目——指自然音列中的音级，其中属于不协和音的第七音、第十一音、第十三音和第十四音已不包括在内。在这里共有十一个：从第二音到第十六音。参见第 39 页"自然音列"。

第 222 页

Princesse d'Elide(法文)——《埃里特的公主》，约翰-巴蒂斯特·吕里的一出嬉

游歌剧的名称。更正确的写法应为“La Princesse d'Elide”。

“补充管”或“附管”——装在圆号主要管身之上的一些补充性的小管子。由此可见，这些附管人为地加长了乐器的主要管身，也就降低了乐器的原调。参见第 23 页。

第 224 页

奥伯龙号——威柏的歌剧《奥伯龙》中的主角奥伯龙所用的号角。

第 225 页

Capriccio brillant(意大利文)、Caprice brillant(法文)——辉煌随想曲，一种音乐作品的名称，表明这种作品的节奏活泼，一般富有紧张热烈、独出心裁和料想不到的进行。随想曲沒有严格规定的音乐形式，每一位作曲家根据各自的愿望和趣味而写作这种乐曲。这里指的是格林卡的《西班牙序曲》。

变化半音体系——通过提高或者降低一个“变化半音”，也就是使得自然音阶中的任何一个音级变成升高或者降低的音程而获得。这样一来，“变化半音音阶”是由十二平均律的所有十二个半音组成的，而自由采用“变化半音体系”作为一种艺术表现手法，则大大地丰富了晚后的作曲家的音乐语言。

第 227 页

回旋式活塞或者直升式活塞体系——也就是集中在“活塞机械装置”上并为现代铜管乐器所采用的升降音高作用的补充管的总和。参见第 42 页和第 229 页。

第 228 页

四度活塞——调为四度的一个补充性活塞。长号上的“四度活塞”起的是降低的作用，而在两用圆号上的四度活塞则起一种升高的作用，有时候也叫做“B^{b} 调高音附管”。

第 229 页

窄口径铜管乐器——管身口径窄小的乐器。管乐器上的口径是指管身的宽度和它的长度的关系。根据这种关系的大小，口径可以有“宽”、“中”或“窄”之分。

第 232 页

希腊文 στρόμβος——贝壳。

Trompe(法文)——号角，而 Trompette(法文)(trompe 的小称)系小型号角，或者，在这里是指小号。参见第 36 页“猎号”。

第 236 页

自然音阶——参见第 39 页“自然音列”。

第 237 页

阻塞音——把自然音列降低一个或者两个半音的一种特殊方法。在铜管乐器中的“阻塞音”或者象如今所说的“闭塞音”只有在圆号上才用到。

Prinzipal-trompete(德文)——主要的、基本的、较低的小号。在德国为这种小

号取上这个名字，以别于具有更窄的号嘴的高音小号(clarino)。

古代小号——即“自然小号”或“古典小号”。这种小号没有活塞，但间或拥有一些“附管”，它们可以改变乐器的调的补充管。

第 247 页

这三个活塞……的结合——现代变化半音铜管乐器的每一个活塞，都有符合于某一个音程的严格规定的调音，第一个活塞调为两个半音，第二个调为一个半音，第三个调为三个半音。这些活塞配合使用可以得出下述诸音程：1+2 组成小三度音程，2+3——大三度，3+1——纯四度，1+2+3——减五度。

第 248 页

Papier-maché(法文)——纸质，用以制成各种各样物件的一种材料的名称，这里是指用纸头制造的弱音器。

Jeu divin(法文)——《神的游戏》。斯克里亚宾的《第三交响曲》——《神诗》第三乐章的标题。

第 255 页

Corne(法文)——号角的古老的法文名称。

Bugle à clefs(法文)——按字面解释就是“带音键的布格号”的意思。布格号一族中的一种古老的铜管乐器。

第 256 页

古代短号(Cornetto或者 Zinke)——指带有杯形号嘴或吹口的某些古代管乐器。Zinke 或者 Cornetto 并不是用铜制成的，而是木质的，而且有着一些音孔。号嘴用象牙或者硬木鏇成，用以吹气的孔道非常窄小。小型的 Zinke 制成竖式，叫做“白色”古代短号，大型的呈曲折形，由两个部分粘合而成，全身用皮裹住，因此叫做“黑色”古代短号。古代短号(cornetto 或者 Zinke)制成完整的一族，其中最低的一种 cornetto torto 或者 cornone——带有弯成拉丁字母“S”的形状的号嘴，后来的蛇形号就是从它改制而成的。在十六至十七世纪，古代短号用得非常广泛，而作为最古老的一类竖式古代短号，在十八世纪之前一直为城市号手所采用。竖式古代短号的音响明亮，带有粘固的而不是套上去的号嘴的 Cornetto muto 的音响柔和，而低音古代短号的音响粗硬而强烈，有点象圆号。

第 257 页

夫吕号(德文为 Flügelhorn)——布格号一族铜管乐器的德文名称。Bügelhorn(法文为 bugle)一词乃是信号号角的意思。这族乐器在意大利叫做 flicorni。在现代条件下所有这三个名称——布格号、夫吕号和夫里康号，对在细节上与它们略有区别的萨克斯号，也就是用它的制造者阿多尔夫·萨克斯命名的这种乐器说来，乃是指的同样一种东西。

第 258 页

唧筒装置——即作用象唧筒(法文为 pompe)一样的东西。

宽的口径——也就是指的号管管道宽敞，而长度又比较有限的意思。参见第 229 页“窄口径铜管乐器”。

第 259 页

A 音补充装置——补充性的、可以拉动的小伸缩管，可以用以把乐器的调降低半音。用于带有直升式活塞的从前的短号上。现在这种装置已不采用。

第 261 页

军号——凯旋的号角信号，几乎只限于三和弦中各音，而且多半结束在五音上。在法国，fanfare 一词指的是铜管合奏或者铜管乐队。这里是指为了上述的目的而用于军队中当信号使用的自然小号的名称。

Tuba Romana(拉丁文)——按字面解释就是“罗马大号”的意思。这个名称通常被理解为罗马时代的直式古代小号。

……只可能获得六个自然音级，其中的 F-F♯ 音作为不谐和音不包括在内——也就是第六个、第八个、第九个、第十个和第十二个音。被排除的一个音是第十一个音。自然七度音程的第七个音 B^b，是埃及小号所不具有的。

第 263 页

Tubae(拉丁文)——古代小号，tuba 的复数形式。

Tuba ductilis(拉丁文)——可以拉动的小号，部分可以活动的古代罗马小号。

Strombus (拉丁文)——按字面解释就是贝壳的意思。同希腊文“strómbos”一词指的是同一个东西。参见第 232 页。

Sacquer, bouter(古法文)——读作“沙克”、“布特”。

沙克布特(法文为 Saqueboute, 英文为 Sackbut)——曾经长时期在英国流行的长号的古称。

第 264 页

Tromba(意大利文)——小号，有别于“大型小号”(trombone—意大利文)。

Stromboli (意大利文)——可能是源出自意大利文的 strombare (扩张) 或者 strombazzare(吹嘘)，或者是近似拉丁文的 strombus 的发音。

第 266 页

Trombone(意大利文)——长号。这里指的是“大型小号”。

第 268 页

口径——在乐器计算理论上的各种尺度。这里是指号管的宽度与其长度之间的关系。

第 272 页

奥菲克莱德号(法文为 Ophikleïde)——带有音键的布格号一族中的低音铜管乐器。现今已不通用。参见第 190 页“蛇形号”。

口径方面的关系——即大“口径”对小“口径”的关系，或者反之。这里是指口径大小的关系。参见有关部分。

第 274 页

整族萨克斯长号——在口径方面属于布格号一族或者经过萨克斯加以改良的“萨克斯号”一族与圆号之间。同这一点相适应，萨克斯长号的音响不如圆号柔和，但又不像布格号那样尖刺、粗硬。萨克斯长号象瓦格纳的圆号式大号，然而简直从未用入交响乐队中去。萨克斯把萨克斯号一族制成七种乐器，按照一个乐器低于另一个乐器(保持一定的音程距离)的次序而排列。

第 277 页

In modo religioso (拉丁文或意大利文)——《宗教风格曲》，“按照宗教的样式或者精神写成”。格拉祖诺夫的一首乐曲的名字。

第 285 页

Tambour de Basque(法文)——按字面解释就是“巴斯克人的鼓”、“巴斯克鼓”的意思，即铃鼓。

第 286 页

Naqqâra(阿拉伯文)、naqârîe(波斯文)、nacaires, naquaires (古法文)——那卡拉鼓，鼓族中的一种。在中世纪，是定音鼓的通称。

第 289 页

主音——音阶的第一个音或第一个音级，用以确定调或调性的名称。属音——调或音阶的第五级音。在这两个音级之上构成的和弦，叫做“主和弦”和“属和弦”。

第 290 页

Trepie(古法文)、staffa (意大利文)、Stegereif (古德文)——梯形镫或者三角镫，成为后来的管弦乐队三角铁的原型。

Triangle(法文)——三角铁。Cymbale(法文)——按字面解释就是“铙钹”的意思。一种打击乐器。cymbale 一词在古时候有时用以作为“三角铁”的标记，但绝非指的一种击弦乐器——洋琴。

第 291 页

La fausse magie(法文)——虚假、伪造或者赝制的魔术。格列特里在 1775 年写成的一出歌剧的名字。

……外号马衔——绝非属于三角铁，而是作为一种“马衔”，成为马的装备的附属

品。马衔用表面抛光的铁制成，由三节状的马嚼子、两个环圈和两个带有提环的侧旁小链条组成，这链条可以扣在马的笼头上，并穿过牲畜的口腔以便在骑乘时更好地驾驭它。

第 292 页

土耳其帝国近卫军——新型的军队。土耳其军队中的一个特殊的组成部分，最初是正规的步兵，在 1330 年经苏丹王乌尔汗改组为由受过军事教育的基督徒组成的特殊的军队。土耳其帝国近卫军在其存在的最初几个世纪，以其豪放、刚勇著称，曾对土耳其苏丹王进行了无数次的报效。但是从十五世纪开始，它的专横和任性却使苏丹王害怕它不断增长威力。在 1699 年的卡尔洛维茨和约之后，土耳其帝国近卫军有权安家，从而很快地变成了一种特殊等级，而且随着军队技术条件的改变，完全失去了它过去曾经有过的价值。在十八世纪和十九世纪，土耳其帝国近卫军已经成为对苏丹王统治时期极为有害、时常策动叛乱、推翻和建立苏丹王位的“自由放纵的人”，而在战时，它与其说是有益的军队的组成部分，不如说是有害的。马赫莫特二世借口土耳其帝国近卫军在伊斯坦布尔的暴乱而动手把他们消灭了，在这方面他显得格外残酷，总共杀死一万多人，流放三万人以上。

土耳其音乐——土耳其帝国近卫军乐队是由管乐器和打击乐器——大鼓、钹、军鼓、三角铁和铃杖组合而成的。在欧洲这种音乐叫做土耳其音乐。在欧洲作曲家的想象中，在这种音乐中所有的打击乐器具有主导的作用。

……到过奥斯曼帝国——在正式文献资料中有时候叫做“土耳其帝国”，按土耳其文写法是“Memâlik-i-Osmanije”，即土耳其帝国或奥斯曼帝国之意。大家知道，土耳其人根据他们的第一个苏丹王，即土耳其国家的创立者奥斯曼一世阿尔-加西(1259—1288—1326)或者说征服者奥斯曼的名字，称自己为奥斯曼人。“奥斯曼帝国”或者“奥多曼帝国”就是由此而来的。

第 294 页

Zelis et volcour (法文)或者 Bonaparte au Caire (法文)——奥金斯基的歌剧《杰里斯和沃尔库尔》或者说《波拿巴在开罗》的法文名称。

«Ouverture Asiatique»(法文)——《亚洲序曲》或者《东方序曲》。

……法文译音吉尔(zyle)——在土耳其文中为زل读作“吉尔”，有时候也读作“齐尔”，但这很不正确。

……保藏在克拉科夫耶格隆图书馆中——这是欧洲最古老的最高学府之一，——波兰国王卡息米尔三世(1310—1333—1370)在 1364 年所创办。耶格隆图书馆乃是图书、珍贵手稿、古代钱币和纪念章的最丰富的收藏所。

大歌剧——即没有对白的歌剧。参见第 148 页“大歌剧院”。

第 296 页

Caisse claire (法文),——caisse claire sans timbre……avec timbre (法文)……,——“噪声小鼓”、“弱声小鼓”,即“装有弦线的小鼓”和“不用弦线的小鼓”。

violé(法文),——coperto(意大利文)——“蒙住的”,意即“压低的”或者“带有弱音器的鼓”。

Tamburo militare(意大利文)——军鼓,或者象现在所说的普通小鼓。

Cassa chiara(意大利文),tamburo chiaro (意大利文) 明朗、光辉之意,这里是指响亮的、清晰的小鼓。

Tamburo scordato (意大利文)——按字面解释就是“被遗忘的、被蒙住了的小鼓”,这里是指松弛弦线的老式弱音小鼓。Tamburo vecchio(意大利文)——旧式小鼓,或者正如以上所说的放开或者松弛弦线的老式弱音小鼓。

第 297 页

库兰特——“自鸣钟式”钟琴。过去是指源起自十六世纪中叶的一种古老的法国舞蹈,法文叫 courante。

第 298 页

马林巴木琴——指的是在墨西哥和南美洲北部流行的木琴一族的所有打击乐器。这里所指的是马陵巴木琴就是“歌唱性的木琴”或者是已经用入现代交响乐队的带管子的木琴。

第 300 页

Deff(波斯文、阿拉伯文、土耳其文)或 tabaka(摩洛哥文)——阿拉伯-波斯、土耳其和摩洛哥的铃鼓。

八角鼓、八番鼓——多半呈八角形,象带有摇柄或者不带摇柄的圆形中国铃鼓较为少见。

第 302 页

Wood-block 或 Wood-blox(英文)——木音盒,一种现代的打击乐器,形似一段完整的木块,可以发出好听、干枯的高音。

第 305 页

管钟——由一些窄长的金属管组成,可以发出象音响纯净无瑕的钟声那样优美的声音。这些“管钟”的音响酷似塔楼或者教堂的自鸣钟残音。

第 306 页

Bruisme(法文)——由 brui(噪音)一词转化而来。纯粹用一类打击乐器写成的作品的讽刺性名称。

第 311 页

Arbaim(古希伯莱文)——四十。

第二次布匿战争——罗马人与迦太基人、“布匿人”(腓尼基人)之间的战争，在“公元”前218年由迦太基人的统帅汉尼巴挑起。这个战争在纪元前202年以迦太基人的失败告终。

Arpi(拉丁文)——被罗马人消灭掉的一个意大利部落。

Haren(古德文)——“听”、“细听”、“谛听”，同现代的horchen(德文)一个意思。

Harff或herp(古德文)——德国的一个部族的名称。

第313页

……是指爱尔兰弹唱诗人、法国杂技演员、德国游吟歌手……——弹唱诗人(源出自爱尔兰文的bard和基伏列文bardh)是指罗马人早从“公元前”二世纪就已熟知的高卢人和克勒特人包括不列颠人、基伏列人、爱尔兰人和苏格兰人出身的歌手。他们赞颂诸神与英雄的业绩，在祭神和在王公权贵的酒宴时演唱，一般是弹奏竖琴以伴随自己的歌唱。他们激励战士建立伟大功勋，在战斗时走在战士的前面，而且还担任统治者的承宣官和调停人。弹唱诗人到处组织承继性的行会，享有很多特权，对人民和王公都有相当的影响。弹唱诗人的作用在1078年左近开始衰落，虽然有时候也还举行了一些取名为“埃斯特福”的大规模的赛歌和赛诗会。从爱德华一世开始，弹唱诗人时常遭受到迫害和排挤，但是“埃斯特福”在伊利莎白·都铎之前在国王的赞同下一直举行。Jogler或jugler(古法文，源自拉丁文jocularis)原先是指“滑稽者”、“乐师”之意。以他们为代表，中世纪的欧洲从古代世界继承了一批流浪乐师和杂技艺人，他们的表演在一定程度上取代了教堂的演奏和剧场的演出。从九世纪开始，杂技艺人变成了演奏小提琴以伴随自己的歌唱的民歌表演歌手和代表人物。他们参加远征和会战，用他们自己的歌曲激励士气，并作为勇敢的战士进入战斗。他们时常担负使者和间谍的工作，但一般是闲不住的和无家可归的平民。随着法国民族诗歌作品的发展，艺人同他们自己创作作品的北法抒情诗人和南法吟游抒情诗人不一样，只是背熟作品并在全国到处传播的歌手和演奏者。后来，杂技艺人汇合成为完整的班子，从骑士的城堡转到城市的广场，变成浪游卖艺的丑角和魔术师，时常靠行窃营生，固定为统治者宫廷服役的杂技艺人，则开始被称为行吟诗人。德国游吟歌手(或称恋歌诗人，源出自德文的Minne，意即爱情)是中世纪德国赞颂对心爱的女人的爱情的抒情诗人。这种独特的“爱情诗”在靠近十二世纪中叶时获得了特别广泛的发展，那时候，这种爱情诗从流浪歌手和僧侣界手中转入贵族手里，并逐渐充满骑士精神。“恋歌诗”的发展史非常多样而复杂。恋歌诗人时代有很多文献材料已保存下来，历史上留有一系列著名的和特别享有盛誉的恋歌诗人的名字，其中晚后的“恋歌诗人”一般认为乃是胡戈·封·蒙特福特伯爵(1357—1423)和奥地利奇楼尔人奥斯伐尔特·封·伏尔肯斯坦(1367—1445)。名歌手“行会诗人”取代了恋歌诗人，他们的诗作在其中最有才能的汉斯·萨克斯(1494—1576)的创作和活动中达到其鼎盛时期。

……“强声古斯里琴”——古时候就是这样正确命名的(гусль яровчатый)，然而后来通行着这样一个错误的名称——“白槭木古斯里琴”(гусль яворчатый)，认为好象用以制造这一在俄罗斯古代生活中备受赞誉的乐器的木材，就是白槭木(явор)。植物学家把“явор”叫做“Acer”，认为它是槭树属（клён）的一个特殊变种——Acer pseudo-Platanus L。白槭树的这一变种的木质的特点是密度和硬度均匀、不易碎裂，广泛用以制造乐器，例如管乐器，特别是弦乐器，而只是不用它制造古斯里琴。“Яровчатый”一词源出自“Яр”、“Ярый”、“Яровой”，这里就是指的响亮的、光辉的、明朗的、强声的意思。

第 314 页

转调——从一个调到另一个调的过渡，调性的转换——和声的一种功用，作为调性的“中心”的主和弦的作用通过它而从一个和弦移换到另一个和弦。

第 315 页

双重作用踏板竖琴——指带有可以调节两次和把每一根琴弦连续升高两次(从降记号升为本位记号，又从本位记号升为升记号)的踏板的竖琴。

踏板——这里是指竖琴的踏板，用法如上一条目所示。

第 316 页

……滑奏手法(glissando)……可以把一个八度音程之间的所有七根琴弦改并为一个和弦的四个音级，也就是产生“等音”作用，这“等音”作用可以使两根相邻的弦线在发音上重复同样一个“等同”的音响。为了弄清楚这里所产生的情况，只要设想两根相邻的弦线借助踏板分别调为 B♮ 和 C♭，C♯ 和 D♭ 等等就完全够了。这样一来，通过踏板连续不断的调节，竖琴在一个八度音程之间的七个音级(或者说七根琴弦)的自然音列，可以自由地用于全音音阶(只要重复任何两根相邻的琴弦)，用于九和弦、属七和弦、七和弦的其他某些形式以及减七和弦(由三个小三度音程构成，即 C♯[D♭]-E♮，E♮[F♭]-G，G-A♯[B♭])。从上例中可以看出，借助于三根弦线的重复(D♭、F♭和A♯)，“一个八度音程之间的七个音级”，就可归并为“一个和弦的四个音级”(C♯-E♮-G♮-B♭)。根据这一“改调琴弦”的原则，可以得出非常大量的音阶和和声的结合，只是不可能重复 D♮ 弦、G♮ 弦和 A♮ 弦，因为这些琴弦的上方和下方的相邻的琴弦不可能升高或者降低成为三个半音，即 C♯ 弦不可能变为 C𝄪，正如 A♭ 弦不可能变为 A𝄫 一样。由此可见，要求重复上述三个音级的一切结合，都是不可能演奏的。例如，属七和弦 C-E-G-B♭ 就不可能获得，因为位于C弦与E弦之间的 D♮ 弦，既不可能改调成为相邻的C音，也不可能改调为相邻的E音，只可以发出 D♭ 音或者 D♯ 音。

Arpeggio(意大利文)，或者 arpeggiato(意大利文)——琶音，按字面解释，就是“象在竖琴上那样”。这也就是说，和弦中各音应该连续地、逐一地奏出，就象在竖琴上演奏那样。

羽管键琴演奏家的音乐——指十七至十八世纪为羽管键琴写作的作曲家的音乐。

第 318 页

等音变换——这里是指在竖琴上当某一弦上发出的音被其相邻的上方或者下方琴弦所发出的同样的音所代替的情况。例如，B♯-C（下方琴弦产生的等音），C♯-D♭（上方琴弦产生的等音）就是这样。象这样"重复"竖琴的琴弦，乃是许多音响美妙的技术手法的源泉，而在另些情况之下，可用以在技术上简化复杂和声结构的演奏。

自然音乐器——与"变化音"乐器不一样，竖琴按自然音列调音，也就是按照自然音阶（这里指的是 C♭ 大调音阶）而调音。所有的半音变化只是借助于七个踏板而获得，这踏板依照上述的方法同时作用于所有的八度之中。参见第 454 页的"双重作用踏板竖琴"条目。

第 320 页

……布廖尔卡管和扎列卡管——带有哨片的牧笛一族中的古代俄罗斯民间木管乐器。布列尔卡管（брелка）或者布廖尔卡管（брёлка）——其木质管身短小，有若干个音孔，在音响方面好象介乎单簧管与双簧管之间。扎列卡管（жалейка），过去叫做扎洛梅卡管（жаломейка）或者吉列卡管（жилейка）——则由若干段芦苇管组成，带有单片哨片的吹口和若干个音孔。为了加强音量起见，管身下端有时候装有喇叭口。安德烈叶夫为了自己的乐队的需要曾加以改善。

第 321 页

……述及古罗斯艺人（скоморох）——从俄国历史的开端直到十七世纪中叶，"愉快的年青人、彬彬有礼的人们、民间艺人的幸福快乐的孩子们"，乃是"世俗音乐艺术的专业代表人物"。在罗斯出现的这些流浪的"巧手"，他们往往既是歌手，又是乐师，既是民间歌舞剧演员，又是舞蹈家，既是巫师，又是所演奏的作品的即兴作者，究竟从何而来，至今还沒有弄清楚。根据精通古代罗斯的著名行家斯·克·布里奇的看法，古罗斯艺人一词在其词源学上就是难以查明的。在他的多种解释中，有一种说明了古罗斯艺人源出自拜占廷，就是在拜占廷有着一整批的演员、舞蹈者和宫廷歌手，他们在皇室进餐的同一时刻供宴饮者逗乐消遣。在拜占廷的君士坦丁大帝时期，在宫廷乐师中就有很多斯拉夫人，他们对音乐的爱好从六世纪起希腊编年史家早已提到。很可能，民间"喜爱娱乐的人"和"弹奏乐师"（杂技演员和流浪乐师）也从西方渗入俄罗斯土地上来，顺便说说，民间艺人在穿着上同"拉丁人"、也就是同西欧的人们相类似，就已指出并说明了这一点，——这早在十三世纪编年史家别列亚斯拉夫尔·苏兹达尔斯基已经有所记述。最早对古罗斯艺人形象的描写是这样：这是弹奏"响亮的"或者"强声的"古斯里琴的"古斯里琴手"。他们不但"唱歌"，有时候也"舞蹈"，穿着艺人的特殊服装。古罗斯艺人合伙活动之后，很快地就成为婚礼、民间市集和节日以及王公贵族酒宴上大受欢迎的宾客。爱好民间艺人的艺术的人们，甚至不顾教堂牧师的训诫和禁止，非

常乐于把艺人邀请到自己的家里去。在1015年的编年史上，可以看到记载有关在王公酒宴上“演奏古斯里琴”的最早的史证。后来，卖艺的行当不但引起了教会的反感，而且促使国家采取了一系列的敌对措施。这种敌对关系的产生，原因相当复杂。其中的原因之一是拜占廷基督教对任何尘世娱乐的禁欲主义观点。另一个原因是在于卖艺行当的“思想倾向”，他们的歌曲和舞蹈时常是猥亵、粗俗和下流的。此外，古罗斯艺人的行动即使不运用其手艺，在那野蛮和粗俗的时期也是危险和不可靠的，时常因其针对社会和阶级关系的尖锐而自由的讽刺而具有非常不良的“政治色彩”。驯服古罗斯艺人的胡作非为的尝试不止一次地进行着，但是要铲除卖艺这一行当却非轻而易举，因为它在周遭生活中、特别是在当时的社会习尚方面有着很多深刻的根源。对民间艺人的真正迫害，始于沙皇阿列克塞·米海依洛维奇统治时期，那时候，“以嘲弄和取笑为职业的人们”和他们的“邪魔的歌曲”不许参与人民的社会生活，特别是禁止参与加冕仪式。从十七世纪中叶起，卖艺一行就开始衰颓下去，虽然它的遗迹以流浪乐师和各种说唱者的方式大约一直存在到二十世纪中叶。

第322页

“打弓子”——古典成语，出自伊瓦·安德烈耶维奇·克雷洛夫的寓言《四重奏》，看来从那时候开始成为特别流传和通行的成语。

……“打潘杜利琴”或者“打萨拉莫利笛”——潘杜利琴是外高加索的，首先是格鲁吉亚的一种民间拨弦乐器。它的木质琴身有点狭长，腹面平阔。潘杜利琴的三根琴弦调音有异——大二度和小三度，或者是大三度和大二度。潘杜利琴用手指头或者拨子弹奏。为了适应格鲁吉亚民间乐队的需要，潘杜利琴经过了改造，制成三种不同的样式：高音、中音和次中音。高音的两种按三度调音，而低的一种则按五度调音。——萨拉莫利笛——装有哨子的牧笛一族中的一种格鲁吉亚民间木管乐器。萨拉莫利笛用芦苇或软木制成，具有五个或七个侧孔可用以变换音的高低。吹奏时可以采用“超吹”的方法，但是实际上所运用的是一个半到两个八度的范围内的自然音列。

第329页

……“父王”逗乐婚礼——这是一个戏谑的外号，“父王”一词最早见于不曾编入“法律大全”的关于彼得一世的“大舞会”的第八项。第一个“大舞会”拟定在“父王”家里举行，然而实际上是在1718年12月4日在海军大将费多尔·玛特维叶维奇·阿普拉克辛伯爵(1671—1728)家里举行。在1718年之前，“凯撒公”(князь-кесарь，即公爵兼帝王之意)的封号在1697年授予费多尔·尤里叶维奇·罗摩丹诺夫斯基公爵，那时候彼得离开俄国，国事由他代理。费多尔·尤里叶维奇死后，“凯撒公”的封号保留给他的儿子伊凡·费多罗维奇（？—1730)。但是这个半正式半开玩笑的封号“凯撒公”同“父王”的戏谑封号毫无关系，后者是授予彼得过去的教师和贵族议会秘书尼基塔·佐托夫的，他在国王诸亲信的友好同伴中起着极其显著的作用。在这一伙人当

中，彼得被称为"至圣执事"，而尼基塔·佐托夫则有了"普列什普尔大主教、全雅乌查和全科库伊总族长"以及"最神圣和完全戏谑的雅尼基塔"的浑号。这里所说的是指已经半昏瞶的老头尼基塔·佐托夫的婚礼，他在1714年打算同舰长的寡妇斯特列莫乌霍娃结婚。彼得起先反对这场婚事，但是后来出人意料之外地对佐托夫让步，并在1715年初为这位戏谑的族长"父王"举行排场与他的身份相称的结婚仪式。彼得在他自己的戏谑的和多半是十分猥亵的玩乐中往往是以观众自居，而不是作为当事人。弗·奥·克留切夫斯基在他的《俄国史》一书中特别津津有味地叙述沙皇及其"同伙"的这种别有风味的消遣。

第 333 页

著名的《家训》指责……而《圣礼书》则把——《家训》是十六世纪著名文学作品，其中列举处世秘诀等规则。《家训》究竟是十六世纪俄罗斯生活所追求的理想，或者只是当时的现实的反映？——这一点至今还弄不清楚。尽管这部作品出源自"圣经和教会神父的作品"是显而易见的，但它的来历在一定程度上还是无法猜测得出。这册饶有趣味的书共分三个部分，其中第一部叙述"道德规则"，第二部——"处世规则"，第三部——"家庭规则"。《圣礼书》在远古是一本礼拜用书，"内容包括一个或者若干个基督徒在特殊的地点和时间的条件下所需要做的崇拜仪式和祷告文"。就其内容的份量看来，《圣礼书》可以分为大本、小本和增补本三种。这部文献的基本条文不但在其礼拜祷文方面，而且在更一般性的劝善指引方面，都不断加以修订和补充。

第 334 页

Auto da fé（葡萄牙文和西班牙文）❶——按字面解释就是随伴宗教裁判所的死刑判决的行列的意思。通常这种死刑行列在三一节后的某一个礼拜日或者在每个星期的复活节举行。这种可怖的景象在黎明时分从教堂大钟的沉重的敲击声开始，人们成群结队地聚集到刑场上来，天真地想只用沉默的心情为受到可鄙的迫害的无辜被判刑者做出一点"好事"。多米尼克派僧团的僧侣打着宗教裁判所的旗幡为行列开道，随后是悔过的罪犯。在他们之后隔着一个大十字架，然后是被判死刑的人们，他们光着脚，穿着山别尼多，也就是画有魔鬼和地狱的火焰的服装，头上戴着尖顶帽。接着是在逃"罪犯"的画象，最后是放在黑色棺材里的已死被告者的骸骨，棺材上乱涂着地狱之火的景象和其他一些象征性的画象。有一些神甫和僧侣为这一可厌的行列殿后。行列缓慢地沿着城里的各个主要街道走往教堂，在教堂里先进行讲道，然后对那些手里拿着灭了的蜡烛站在刻着耶稣受难象的十字架之前的被控告的人们进行宣判。在对他们宣读判决书时，宗教裁判所的法官用手拍打每一个犯人的胸膛，表示宗教裁判所把他们发交世俗法院。在这一番"手续"之后，国家官员接过这些罪犯，就下令把他

---

❶ 这是葡萄牙文，西班牙文则是 Auto de fe——译注

们捆起来并送下监狱。再过几个钟头，这些罪犯就给带上刑场。人们先把信奉天主教的罪犯打死，然后用火烧掉，但是其他所有的罪犯则被活活烧死，连同在逃的和死去的“异教徒”所有的“象征性”画象和遗物也烧毁。国王和他的整个宫廷通常全都参加这种行列和处刑。最“辉煌”的宗教裁判所死刑行列是在1680年在马德里举行的，而最后的这种仪式在十八世纪末还可以看到。但是，真正最后一次是1826年在瓦伦西亚举行的，在这次行列中，官方规定的仪式真是一应俱全。现今“auto da fé”一词，变成了表现不论是对待活人方面，或者是对待遭受到公开毁坏或在城市主要广场给放火烧毁的具有重要物质价值的东西方面的任何形式的残暴行为的普通名词。

第341页

vihuela 的习惯调音法，大概是最为稳定的了——这种调音包括了分别调为小字一组的g音和d音、小字组的a音、f音和c音以及大字组的G音的各弦的音列。根据古老的习惯，琴弦自上而下排列，而且在那个时候可能按实际音高发音，而不是象现今的吉他那样发音低一个八度。

在他那个时候还有其他一些调弦法——在这里没有牵涉到的并不是调在小字一组的g音和大字组的G音上的两根完全相反的外弦，而是调为小字一组的g音和d音的两根高音弦。其他各弦的调音在“高音调法”时其中第二根弦调法有所改动，调为A-E-C-G，而在“低音调法”时第四根弦调法有所改动，调为A-E-C-F。

第342页

……两种调弦法合而为一——西班牙调弦法相当于D-A-F-C各弦组成的音列，而意大利调弦法则相当于G-D-B-F。因此，“混合式”吉他的五根弦线的调音为G-D-A-F-C，其中意大利调弦法的第三根弦为西班牙调弦法的第二根弦所“压服”，小字组的b音变成同一小字组的a音。

……宗教裁判所的极端残暴行为——宗教裁判所是罗马天主教教会用以侦查、审判和惩罚“异教徒”的一个机构。西班牙的宗教裁判所以特别残酷和血腥著称，它常把一些无辜的人和不公正地遭受诽谤的人们宣处死刑，随后并没收其财产以私肥贪得无厌的教皇和国王。西班牙宗教裁判所的歼灭性的活动在被处酷刑者和被掠夺者的惊人数字中表现出来。西班牙宗教裁判所是在从1481至1498年这一段时期中获得了可耻的“发达”，也就是在托尔克维马达、阿尔布埃斯、尤其是希美涅斯特别恐怖地胡作非为的时期。

……雅克·庞奈……就有所记述——这个在其史无前例的惨无人道的令人震惊的事件发生在1664年。据作者所说，有一个数学家发明了一种仪器，这种仪器可以自动弹奏搁在骷髅手上的吉他。有人控告这位数学家施行妖术，后来他在法国的一个叫做艾斯-安-普罗万斯（Aix-en-Provence）的小城市的主要广场上被绞死，他的尸体连同他的乐器一起给烧掉。

第 343 页

……在“鞑靼统治”时期——指蒙古鞑靼人侵入俄罗斯领土和最后建立统治的一段时期，从拔都在1237年侵入开始直到十六世纪末和十七世纪初达到完全的压迫和辖制时为止。蒙古鞑靼人向西方进军，是从 1223 年成吉思汗的一支部队侵入高加索时开始的。鞑靼人在征服罗斯之后击溃匈牙利和波兰，但是，在被阻止前进之后又回转头来在伏尔加建立金帐汗国。在十四世纪末和十五世纪初，从金帐汗国又分出了克里木汗国，但是在金帐汗国衰亡之后，被打死的汗王的下一辈人组成了阿斯特拉汗国，在 1554 年被俄罗斯人所征服。十六世纪在西伯利亚地区兴起了一个独立的西伯利亚汗国，这个汗国在伊凡雷帝时已开始被征服，但是对这汗国的彻底征服和归并入俄罗斯，则是在十七世纪的事情。

第 351 页

……拥有一些纯粹只有当地才有意义的特殊名称——在委内瑞拉，吉他的最流行的样式是四根弦的 quatro 和五弦或者五根半弦的吉他（cinco 甚或 cinco y medio）。

第 352 页

……叫做霍拉桑丹布尔琴，另一种叫做巴格达丹布尔琴——十九世纪波斯国家东北部的一个省就叫做“侯腊散”或“霍洛桑”。在阿尔-法拉比时代，“侯腊散”一词是指里海以南和以东地区的总称。因此，在中亚细亚一部分在不很久以前还叫做“土耳其斯坦”的地方，那时候也叫做侯腊散。巴格达现在是伊拉克的首都，位于中部美索不达米亚的底格里斯河两岸。这个城市建于763年，在八世纪末和九世纪初，哈里发哈伦-阿尔-剌细德（？—786—809）（意即“正义者”）为自己的国都争得许多光荣。在远古，巴格达以科学和艺术的中心地为荣，而且，作为大部分著名阿拉伯故事《一千零一夜》的活动地点，巴格达也充满了“浪漫色彩的声誉”。

第 357 页

班卓的琴弦数量不等——据所知道的，这件乐器有五弦、六弦、七弦和九弦不等。在这种情况下，班卓的调音符合于以下的顺序：其中第一根弦（E和G弦）发音比同音名第三根弦高八度（E-A-E-G-B 或者 G-C-G-B-D）。在六弦或七弦班卓上，第一根 G 弦比同音名第二根弦高两个八度（G-小字组的 G-D-G-B-D 和 G-小字组的 G-C-D-G-B-D）。在九弦班卓上，上方三根弦调为小字二组的 f♯-g-a 音，其余六根弦是由小字组的 g 音到小字二组的 d 音组成的序列（G-C-D-G-B-D）。上述这种调音法源出自远古，学者们认为这种调音法在曾经居住非洲大陆的许多不同部族中也可以看到。

第 358 页

Célesta（法文），céleste（法文）——钢片琴，在俄罗斯管弦乐队中，习惯于采用意

大利的读音——celesta。

第359页

Sons réels (法文)——按字面解释就是“实音”的意思。这里是指的“实际音高”。

第360页

Couperin-Suite (法文，德文)——从伟大的法国作曲家弗兰斯瓦·库培林的作品中选编的组曲。理查·斯特劳斯为自己的舞剧《焰火》编集两套组曲——Couperin-Suite(《库培林组曲》)和 Divertimento(《嬉谑曲》)。

古钢琴的那一套金属尖片机械装置——在古代的古钢琴上，“金属尖片机械装置”是指安置在琴键后端的金属簧片或销钉。这些金属尖片不是象羽管键琴上的羽管那样钩住琴弦，而是仅只碰触到它，其发音的方法就像弓弦乐器的琴弓所做的那样。此外，金属尖片分隔开琴弦的发音的一段，倘若位于弹奏者的左方的这发音的一段沒有给用以压低声音的绒条牵扯在一起，总是发出两个音来。这种绒条也用以作为遏声器——基本上可用于所有琴弦。古钢琴的这个独特的发音方法使有可能采用“颤音奏法”——balancement，这是现代钢琴所做不到的。这种奏法是用手指头轻快触键，相应地使金属尖片轻轻地摩擦琴弦。在乐谱上，“颤音奏法”用在音符上加圆点并用连线连结起来的方法以标明。在弦乐器、吉他和齐特拉琴上也可能获得类此的效果，但要是过分夸张，这种揉弦奏法 (vibrato) 会造成不很愉快的印象。过多采用这种演奏方法，会产生油腻、迟钝的作用，并使演奏具有一种作为败坏趣味的征兆的“造作的娇嫩的特性”。人声的“颤音”特别令人不快，歌手们审慎地把这称为“颤音化”、“震音化”甚或“vibrato”。在这里，这种演奏法非常强烈地发出“难听的声音”，这种声音只有在低级酒馆和咖啡馆里演奏那些俗气的“感伤”歌曲和浪漫曲时才消受得了。

第361页

Recitativo secco (意大利文)——意大利文的 recitativo 源出自拉丁文的 recitare，意即“叙述”。有一类歌唱，其中的纯音乐因素在于对歌词的清楚和明晰的兴趣，无论在旋律方面或是在旋律的节奏分解方面，都很不注重，这类歌唱就叫做宣叙调。在这种情况下，这种宣叙调好像变成一种“平淡无味的歌唱”。除了较有发展和较活跃的一种宣叙调形式(recitativo accompagnato——劳伴奏的宣叙调)之外，还有一种带数字低音的宣叙调。这后者叫做“recitativo secco”(干巴巴的宣叙调)或者简称为“secco”，即“枯干”的意思。

maestro al cembalo (意大利文)——按字义解释就是在羽管键琴旁的音乐大师、领导者或者指挥的意思。

Accords plaqués(法文)——这里是指“持续的”、“拖长的”和弦的意思，或者讲得更恰切一些，乃是自 plaquer 一词转化而来的“叠连的和弦”的意思。“plaquer

des accords"即"拖长若干和弦"。

Opera buffa (意大利文)——喜歌剧，其中以真正的生活戏剧与古代题材的古典歌剧相对抗。这种经过刷新的新型歌剧使意大利歌剧大大地向前推进一步。起初，喜歌剧具有直接讽刺的意义，后来，当它稍许改变自己的面貌，排除了虚假的激情之后，它就成为生动、欢愉和真正的"喜歌剧"的出色的范例。

……在已经采用"十二平均律"的那个时候——把音乐实践中各个音程的音响纯度上不可避免的差距拉平均，一般称之为平均律。在"十二平均律"之前有着数量众多的不平均音律，这种音律首先确立了C大调音阶中的各个音级，同钢琴的五个黑键相适应，还引用了五个中间的音级。十二平均律在理论上约在1500年就已提到，但原则上是在1700年以前不久由安德烈•魏克玛伊斯特所创立的。这种平均律把一个完全八度分成十二个等同的部分或半音，因此获得了十分便于使用的平均的距离，其中除了八度音程之外，真正纯音响学上的音程一个也没有形成。大家知道，在十二平均律中，所有纯五度音程都稍许偏低，而所有纯三度音程则稍许偏高。然而，这种情况并不妨碍十二平均律成为极其谐调和方便的。在其他所有类型的平均律中，只有五十三音级体系能满足所有的要求，但是它的复杂和累赘完全排除了实际运用的可能性。这种体系在理论上最早约在1675年已得证实。

第 362 页

"即兴演奏家"——"即兴演奏"一词出自拉丁文的 improviso，意即"没有经过准备"，也就是说没有经过准备和没有事先打好草稿而即席创作乐曲。应当把即兴演奏同自由的幻想写作区别开来，后者并不要求严格遵守音乐的形式。从前，根据指定的主题即兴演奏赋格曲的能力，乃是一个优秀乐师的技巧的证据。这种样式的即兴演奏，要求即兴演奏家的全部精神活动达到非常紧张的程度，而在幻想写作时则可以充分自由行动，在情绪的转换方面并不要求多大的内在逻辑性。根据现成作品中的数字低音而进行的即兴演奏，同样被认为是一种巨大的艺术，这数字低音可以看作是"形式上的"，只是作曲者所要求的和声的代表，也可以"创造性地"，也就是在作者所指定的和声的基础上发展足够复杂和完美的旋律织体。第一种样式的即兴演奏家并没有超过根据数字低音读谱的简单"手艺"。相反的，第二种——作为创造的一个过程——却得到很高的评价，因为它在艺术上大大地丰富了作曲者的"略图"或者"和声设计"。

cembalo concertato…accompagnamento (意大利文)——这个词汇，或者更正确地说，这个术语应当这样加以理解，那就是说羽管键琴的伴奏声部同时又是独奏声部，即并非一般羽管键琴家、而是独奏家应当有力地奏出的那一个声部，这独奏家在其身份方面与其他所有参与演奏该一作品的乐师是等同的。

第 364 页

……面对着……那些无法解决的"音的乱七八糟的堆积"——魔法上的"乱七八糟

的堆积”(阿勃拉卡塔勃拉)一词乃是巴济里奇安派系的冷热病咒语。这一个单词应该一个接在一个下面连写十一次，就可以连成一个三角形，当时人们认为这可以成为治病的护身符。这一怪诞的习惯也为俄罗斯的巫师所采用，他们把它写成四方形。一般认为巴济里奇安人的这个咒语是从欧洲人的一个咒语(阿弗拉卡塔弗拉)借用过来的，意思是说，“滚开，躲开，妖魔鬼怪！”诸如此类的咒语非常之多，基本上都是用以愚弄那些没有受过教育的人们。“乱七八糟的堆积”一词变成为对绝大多数精神正常和头脑清醒的人们说来近乎不可理解和意思不清楚的叙述的普通名词。

第 369 页

……主要管——也就是现今的管风琴上的“主要声部”，口径中等、真正适中、“基本”的敞露的唇管，音响有力而响亮。

第 373 页

……它的发源出自……中国的笙——中国的传说把“笙”，(在俄文中时常读作钦〔ченг〕或者昌〔чанг〕的出现归入黄帝时代，而且认为笙的出生地并非在中国本土，而是在南亚，多筒的笛子——“箫”是在这里产生的，大概笙就是从它转化而来的。阿多尔夫-古斯塔夫·舒开曾把印度称为“风笛的模型”的出生地，而这种乐器出现的时间正是刚才所指出的那一个时代。到相当晚后，其他很多民族从中国人手里借用了“笙”这种乐器，他们或者原封不动地搬用，或者经过相当程度的显著改制。中国的“笙”乃是一种最最普通的管乐器，在这种乐器上，大概最早装有用以发音的一种可以自由颤动的簧片。笙象一只边围很高的相当大的瓦罐，由挖空的南瓜、粘土或者木头制成，用以吹气的是一段不很长的小管子，象鹅颈一样突出。这个用以作为“贮存空气”的容器，有许多俱各带有可以自由颤动的簧片的大小不一的小竹管，用开敞的下方根端插在它的顶盖上。每根这样的小竹管，只能发出一个音，每根管子底部朝外一方设有一个微小的洞孔，演奏时用手指按住。笙的管子的数目从不确定，通常是在十七根到二十四根之间。在不久以前，人们曾把一种名称众多、且在十八世纪西欧的某些国家中曾经特别广泛流传的最简单的“风笛”，看作是笙的一个极其疏远的变种。

第 375 页

Scherzo burlesque(意大利文，法文)——柴科夫斯基的《第二组曲》的一个乐章的标题——《戏谑诙谐曲》。在音乐中，burlesca (意大利文)往往用以作为具有幽默、有点粗野和滑稽等特性的乐曲的名称。

第 377 页

“宽口径”乐器——参见第 258 页和第 229 页有关部分。

第 378 页

最高音——即 piccolo。参见第 117 页有关部分。

第 388 页

……九个国家的军乐队或管乐队的音乐会演出——指奥地利、巴伐利亚、巴登、比利时、荷兰、西班牙、普鲁士、俄罗斯和法国。每一个国家有一个近卫军军乐队参加，而法国有两个。因此，全部乐队共有十个。

第 390 页

梯比亚笛（拉丁文为 tibia）——古希腊阿乌洛斯管的罗马名称，虽然这个名称往往指的是长型的罗马小号。弯形号（拉丁文为 buccina）——罗马的一种青铜或铜管乐器，外形可能象直式小号或大号，欧洲的长号就是从它转化而来的。

索别尔笛——俄文“索别尔”（сопеле，意即通风管）的复数名词。古俄罗斯的牧笛一族中的一种笛子。在乌克兰保存有这种土造的乐器，叫做索比尔卡笛（сопилка），是用白桦木制成的带有六个音孔的笛子。

第 391 页

猎人音乐——“狩猎音乐”，有时候在狩猎时用若干个圆号吹奏，作为号角信号。运用“猎人音乐”的古典范例，在威柏的歌剧《自由射手》中可以看到，这就是闻名的《猎人的唱》。但是实际上问题归结于用一个或者若干个猎号吹奏的或多或少成功的音乐进行。

……最后两个皇帝行加冕礼时——这里指的是亚历山大三世和尼古拉二世的加冕礼。

第 393 页

改编曲（源自法文 arrangement，意即整理就绪、改装就绪）——把音乐作品改成不同于作者原先所写的样式而演奏。

第 400 页

……由十三个欧洲国家的著名青年爵士音乐家组成的“国际爵士乐队”——在其演奏技巧上极为惊人的这一爵士乐队在不多几年之前产生于美国，乐队中没有一个美国人，其全部成员出身于十三个欧洲国家：奥地利、英国、比利时、匈牙利、德国、荷兰、丹麦、西班牙、意大利、法国、瑞士、瑞典和南斯拉夫。这个“国际爵士乐队”的建立，不但是用以“说明爵士乐所具有的真正的国际性质”，而且也是为了证明这种爵士乐队可以非常成功地演奏非洲-美洲作曲家的最著名的作品，并创造出“在大型爵士乐队史上全新的音响效果”。

第 402 页

Rag-time，如今时常写成一个字——ragtime（英文）——二十世纪最初一、二十年间特别流行的现代美洲黑人钢琴乐曲和小歌曲的名称。

Spiritual（英文）——美国黑人宗教赞美歌。

第 403 页

Alexanders Ragtime-Band (英文)——二十世纪初极为驰名的一个“Ragtime”乐队的名称，由欧文·彪林任指导。

滑步舞(英文为 cakewalk)——一种已经被遗忘的轻歌剧舞蹈，在其滑步和几乎是猥亵的动作方面时常是相当不体面的。

第 404 页

Blues(英文)——黑人和美国作曲家所写的一种富于旋律性和表情的小歌曲，一般具有悲伤的特性，在其音列中可以看到两个降低的音级——blues（源出自英文的blue——淡蓝色)。——参见第 412 页“Blue”条目。

第 405 页

Jazz-band(英文)——原先是黑人的街头乐队。后来成为饭馆、舞厅、最后还有音乐会的游艺乐队。

第 407 页

Swing(英文)——按字面解释就是“摇摆”、“开动”、“保持平衡”的意思。即兴爵士乐的一种特殊风格。详见第九章所述。

第 408 页

苏萨大号——美国指挥家菲立浦-苏萨制造的一种最低音铜管乐器。基本上用于苏萨指挥的美国爵士乐队和铜管乐队之中。

Dancing (英文)——大饭店、旅馆和其他诸如此类的机构中的一个特殊处所，专门用以作为跳舞，主要是跳最时髦的舞蹈的场所。

第 410 页

Jas, Chas——英国人的名字 James(詹姆士)和 Charles(查理)的缩写。

合众国内战——指在美国历史上以“内战”闻名的“南北美战争”或“南北战争”这次战争发生在 1861—1865 年间。

黑人宗教赞美歌——美国黑人的一种极其美妙动人的歌曲，总称为 spirituals。——参见第 402 页有关部分。

发明录音术以前时期——在美国是指机械录音唱片的发明和蓬勃发展之前一段时期。

第 411 页

Gig(英文)或者 gigue 和 jig，以及 reel(英文)——都是古代英国克勒特人的民间舞曲。英国人认为 jig(吉格舞曲)一词源出自意大利，而英文的“jig”本身并没有什么特点，它是作为所有“轻浮不恭的节奏”的同义词而传入英国的。Reel(里尔舞曲)的来源无法确定。只是知道在苏格兰，“Reel”多半有两个叠句，而在英国——有三个叠句。在舞蹈方面，Reel 同挪威的 halling 有着某种共通之处。

Tin Pan Alley (英文)——刊印流行爵士小歌曲、Rag-time 以及类此体裁的乐曲的出版企业公司的总称。

第 412 页

簧片乐器、铜管乐器和节奏性乐器——美国人对组成爵士乐队的三组乐器的总称。“簧片乐器”是指单簧管和萨克斯管，“铜管乐器”是指小号、长号，后来还指苏萨大号，“节奏性乐器”是指钢琴，首先是爵士乐队所采用的所有拨弦乐器——吉他、班卓以及所有打击乐器。

Blue(英文)——“凄凉的”，“忧郁的”。在总称为 blues(布鲁斯)的黑人和美国小歌曲中可以遇到的“黑人”音阶的降低的第三级和第七级音，在美国就叫做“Blue”。——参见第 404 页有关部分。

Rag——“Rag-time”的缩写。

第 413 页

变格的或者说下属系的和声——IV 级和声。“变格”和声或者“变格”终止一词，时常指的是所谓“教堂”下属和声或调式，这种调式音阶并不按五度关系而是按四度关系划分。“变格”一词的概念通常是同“正格”一词的概念相对的。所有“变格调式”一般不被看作独立的结构，而只是作为正格(基本或主要)调式的从属形式。

“进行曲式”和声法——这里是指进行曲所采用的最最简单的、时而是相当平凡、陈旧的和声法。

第 414 页

布鲁斯……的这种独特的“程式性”——在文法中，“程式性”一词通常理解为“式”。在音乐中，是指大调小调和声的循序轮换。在爵士音乐中，“程式性”一词是指普通的和降低的和声的变异。这种变异在黑人音乐中乃是它的最富有表征的特点，这为音响的效果带来了一种大调小调和声的特异的温柔和不稳定的特性，这种和声叫做 blues，也就是“淡蓝色的”或者说在音阶的某些音级经过“降低的”和声。

切分旋律——也就是由切分音构成的旋律。“切分音”(源出自希腊文 synkope，意即“扯断”)在音乐中是指将位于弱拍上的音符和位于下一个强拍上的音符接合在一起时所形成的节奏型。换句话说，切分音要求把小节中强拍上的重音移换到弱拍上。

第 416 页

果酱会——英文的 jam 一词就是果酱的意思。这里所说的“果酱集会”，是指备有茶和果酱的个人举办的非公开性质的集会。美国的爱好和热中于爵士音乐及其风格的一群人，在这种集会上进行讨论与一般爵士艺术有关的“迫切”问题。

第 417 页

Swing-it! Jazz-it!——小市民中惯用的一种极其庸俗的话语，相当于俄文中同样粗俗的“捞它一把”、“扑过去”以及在部分经常上小酒馆、舞厅、“音乐”啤酒店和鸡尾

酒会的一些轻薄少年之间流行的"粗话"。这里所说的"Swing-it!"可以翻译成"摇起来吧"、"跳起来吧",而"jazz-it!"——可以译为"来一个爵士!"。

第 418 页

复合节奏——希腊文的πoλό,乃是"众多"的意思,用以作为接头语,说明某一音乐术语所具有的复合的特性。例如,"poly-phony"(复调)就是"多声部音乐","复调的"就是"多声部的","poly-rythme" 就是"混合各种不同的节奏"的意思。这里所说的"复合节奏",是指运用一个独立的节奏与音乐节奏的基本跳动,也就是该一音乐作品的基本节奏韵律的进行同时对置的一种手法。

第 420 页

"导音"——英文为 leading tone 或 leading note。我们知道,一个音符,或者更正确地说一个音,倾向于另一个音,而通常是倾向于稳定的音,这个音就叫做"导音"。导音多半是任何大调音阶中的第七级音,因此总是导入第八级音或者主音。同时,导音在音高方面总是比主音低半音,它的老名称就叫做 subsemitonium modi。在中世纪的教堂音乐中,这种连接是不允许的,1322 年教皇约翰二十二世印行的"教皇训谕",就是一个明证。除了下方的"导音"之外,还有一种上方导音存在,叫做 suprasemitonium modi,它比主音高一个全音,基本上在某些教会调式中可以看到。实际上音阶中每一个升高或者降低的音级,都可以产生导音的感觉,但严格地说,倘若和声的连接并不象导音那样包含着转调,而只是限于多少出于偶然的和声上的离调,就不能算是导音。这样说来,在C大调中的 F♯、B♭、D♯、A♭、E♭ 或者 D♭ 等音,虽然也产生了进入相邻的 G、A、E、G、D 或者C音的导音的感觉,但在其原义上并不能算是导音。

……那是通过……有时候甚至是通过降低的第三级音和第二级音而实现的,在这里,文特洛普·萨金特指的是带有降低的音级,用美国的术语说,即带有黑人音阶的"淡蓝色的"(blue)音级的如下的和弦连接:



……变格的、半音变化的和九和弦的终止式,乃是爵士乐常见的"代用品",这里,文特洛普·萨金特指的是下列音级的组合:



第 424 页

"乌乔索夫爵士乐队"——1929 年由乌乔索夫最早在莫斯科创立。"克努舍维茨基

爵士乐队"——克努舍维茨基在1937年创立，一直存在到1941年6月。"茨法斯曼广播爵士乐队"——这个乐队的最早的组织形式，是在1926年，当保罗·惠特曼的爵士乐队访问莫斯科之后不久，在茨法斯曼的领导之下成立了影院、和餐厅的爵士乐队。"茨法斯曼爵士乐队"的这种形式一直存在到1928年。在1930年它恢复上述这一"专门"的活动，一直到1938年。1939年，茨法斯曼组织"广播爵士乐队"，这个乐队为此广为驰名，并一直存在到1946年。如今存在着众多各种各样的爵士乐队，但是最出名的仍然是几经更换过乐队成员的"乌乔索夫爵士乐队"。从四十年代末开始"乌乔索夫爵士乐队"易名为"国立游艺乐队"，由列奥尼德·乌乔索夫任指挥。

第427页

"阿喀琉斯的脚后根"——古代俗语，用以作为某一个人或者某一件事物的弱点的标志。根据晚近的希腊神话所载，忒提斯想使自己的儿子阿喀琉斯长生不死，曾把他浸在斯吉克根的水中，而根据另一个传说，说是把他投进火中，这样，只有她手里提着的他的脚后跟一处是可以伤害的。

主 要 人 名 注 释

（以 笔 数 为 序）

三 笔

土尔特，弗兰斯瓦(Tourte, 1747—1835)，法国小提琴制造名师，时常被称为琴弓方面的"斯特拉蒂伐里"，起初是钟表匠，后来成为现代琴弓的改革者。

小库西瑙，雅谷-乔治(Cousineau, 1785—18??)，法国乐器制造名师，致力于改善竖琴的研究。

门德尔松-巴托尔第，雅各-路德维希-斐里克斯(Mendelssohn-Bartholdy, 1809—1847)，著名德国作曲家、指挥家、钢琴家，来比锡音乐学院创办人。

马尔西伊，更准确的叫法应为马尔西亚(Marsyas)，弗里季亚神话中的一只猴子，据传说，它拣到了雅典娜扔掉的一支笛子，他学吹这支笛子并约阿波罗进行比赛。阿波罗为马尔西伊的无礼所激怒，把它吊在松树上，并剥掉它的皮，这张皮在凯雷河源头——凯雷城集市上可以看到。——参见"萨踣尔"。

马列什，约翰-安东(Maresch, 1719—1794, 更准确的叫法应为 Marxeš Jan-Antonin)，乐器制造名师，原籍捷克，长期在俄国工作。

马肖，威廉·德(Machault, 1284?—1377)，中世纪法国诗人。

马其顿的亚历山大，号称大帝(公元前 356—336—326)，皇帝，卓越的统帅，当代极有才华和有多方面教养的人——他是古代最伟大和最有天才的英雄。他从亚德里亚海到印度河的征伐，建立起强大的君主政体，只是他的后继者没有将它保持住，不过他的辉煌的活动使他的禀赋具有全世界历史的意义，这种禀赋后来又得到了发展，虽然是按照完全不同的另一方面而发展。他和他的追随者在他们所征服的地域内广为传播的希腊文化，具有或多或少有益的影响。

马勒，古斯塔夫(Mahler, 1860—1911)，奥地利作曲家，著名指挥家。

马莱，马莱恩(Marais, 1656—1728)，法国作曲家。

马斯涅，若尔(Massenet, 1842—1912)，法国作曲家。

马赫莫特第二(1785—1808—1839)，土耳共苏丹王。

马萨尔，兰柏尔-约瑟夫(Massart, 1811—1892)比利时小提琴家。

四　笔

巴尔扎克，奥诺列·德(Balzac, 1799—1850)，著名的法国小说家，现实主义学派的鼻祖。写过一部著名的、但未完成的《人间喜剧》，这是由一系列多少具有独立性的小说和其他一些出色作品组成的，其中真实地描绘出当时法国社会的画面。

巴尔萨伊，鲁道尔夫·波里索维奇(1925—)，大提琴演奏家，曾按慕尼黑乐队的范例组织过一个“室内乐队”，由他自己指挥。

巴兰契瓦泽，安德烈·梅里童诺维奇(Баланчивадзэ, 1905—)，格鲁吉亚作曲家。

巴托夫，伊凡·安德烈叶维奇(Батов,1767—1839)，著名的俄罗斯小提琴制造名师，号称“俄罗斯的斯特拉蒂伐里”。

巴亚塞德一世，闪电般的，或者照土耳其文:“吉尔德里姆”，意即“闪电”(1347—1389—1402—1403)，土耳其苏丹王，以其出征胜利闻名。由于醉心于自己在巴尔干山地的胜利，他决心与达梅尔兰(即帖木儿。——译者)作战，但于1402年7月20日在安哥拉打了个大败仗，被敌方俘虏。由于他曾参加反帖木儿的阴谋，因此每到夜晚就给锁上脚镣。死于被俘中。

巴努弗尼克，多马什(Panufnik, 1876—1951)，著名波兰小提琴制造名师，他所制造的乐器博得普遍好评。

巴托尔德，弗里茨(Barthold, ？—1766)，德国单簧管演奏家和乐器制造名师。

巴赫，约翰-谢巴斯提安(Bach, 1685—1750)，最伟大的德国作曲家。

巴赫曼，卡尔-路德维希(Bachmanu, 1743—1809)，德国音乐家和发明家安东·巴赫曼(1716—1800)的儿子，诗琴演奏家和低音提琴演奏家，一般认为低音提琴上的机械式弦轴是他所制造和创用的。

巴维利乌斯，爵凡尼-巴蒂斯塔(Bavilius, 14??—15??)，费腊腊的匠师。

戈耳工(蛇发女怪)——在希腊神话中是一种女性的怪物。在《伊利亚特》中，戈耳工由宙斯所庇护，而在《奥德赛》中，戈耳工却是地下王国的一种骇人的怪物。根据荷马和欧里庇得斯记述，戈耳工由地母所生，并为雅典娜所杀。据赫西俄德记述——三个戈耳工住在西方大洋彼岸。戈耳工的外形象带有双翼的人，头大得极不相称，舌头向外吐出，牙齿呲露，头上和躯干常有许多毒蛇蟠结。一般所说的戈耳工，是指其中的墨杜萨，她在戈耳工中是最凶狠的一个。她的血经波塞冬授胎而孕育出有翼的马珀伽索斯。墨杜萨的头会使所有看到它或者触摸到它的人都变成石头。据平达的描述，墨杜萨是美丽的，在平达之后，人们也开始把她描述得非

常漂亮，虽然也令人害怕，通常是——在鬓角长翅膀，头发上有蛇蟠结。

戈罗瓦诺夫，尼古拉，谢苗诺维奇(Голованов, 1891—1953)，著名的俄罗斯指挥家。

戈登，威廉(Gordon, 179?—18??)，英国乐器制造名师。

戈塞克，弗兰斯瓦-约瑟夫(Gossec,1734—1829)，著名的法国作曲家，法国大革命时期的音乐家。

戈德弗鲁阿，费利克斯(Godefroid, 1818—1897)，比利时竖琴演奏家和作曲家。

瓦列士，艾德加尔(Varèse, 1885—)，法国作曲家，从1919年起定居美国。

瓦伊尔，古尔特(Weill, 1900—)，奥地利作曲家。

瓦西连科，谢尔盖·尼基福洛维奇(Василенко, 1872—1956)，苏联老一辈作曲家。

瓦格纳，理查(Wagner, 1813—1883)，天才的德国歌剧作曲家、诗人和音乐作家。

瓦连吉娜——梅亚贝尔的歌剧《新教徒》中人物。

尤里(Юрий)，古俄罗斯大公。

尤贝尔·略·柏梁——见“柏梁”。

尤第斯(Eudes, 1036?—1097)，英国主教。

“比克斯”——见“拜特贝克，列翁”。

比捷，乔治，更确切的叫法是亚历山大-塞萨-利奥波特(Bizet, 1838—1875)，杰出的法国歌剧作家。

什太林，雅科夫-封(Von-Stählin, 1709—1785)，俄国科学院院士，也写过论述当代音乐的著作。

什尼特采，齐格孟特(Schnitzer, ? —1578)，纽伦堡乐器制造名师，阿尔包涅西大管改革者。——参见“舍尔特采”。

什努尔普法伊尔(Шнурпфайль)，帝俄宫廷室内乐音乐家。

丹克瓦尔德，老巴尔塔扎(Dankwart, 154?—1622)，著名的波兰小提琴制造名师，在维尔那工作。

丹第，文森——参见“安第，文森·德”。

扎恩库尔，欧琴(Jancourt, 1815—1901)，法国大管演奏家。

扎克斯，库尔特(Sachs, 1881—1959)，德国音乐学者，著名乐器行家，历史学家，理论家。

贝尼吉克特(Benoît, ?—?)，十五世纪中叶“教堂神甫”。

贝列尔曼，约翰-约阿希姆(Bellermann, 1754—1842)，神学者和考古学者，1778年以后在俄国住过若干年，在那里写出了他的关于十八世纪俄罗斯艺术的《评论》。

贝多芬，路德维希·凡(Beethoven, 1770—1827)，最伟大的德国作曲家。

贝拉尔，约翰-巴蒂斯特(Bérard, 1710—1772)，法国歌唱家，一本出色的教程的作者，也为吉他写过作品。

贝罗包洛多夫，尼古拉·伊万诺维奇(Белобородов, 1827—1912)楚尔科沃商人，维也纳手风琴的改革者。

贝连杰伊——里姆斯基-科萨科夫的歌剧《雪娘》中的人物。

贝尔，约瑟夫(Beer, 有时写作 Bär, 1744—1811)，最早的单簧管演奏能手。

车列普宁，尼古拉·尼古拉叶维奇，"老车列普宁"(Черепнин, 1873—1945)，著名的俄国印象派作曲家，彼得堡音乐学院教授，晚年常在国外工作，也在法国住过。

车列普宁，亚历山大·尼古拉叶维奇(Черепнин, 1899—)，俄国作曲家，现住芝加哥。

车罗涅，多姆-彼埃特罗(Cerone, 1566—1616)，神甫，教会音乐家和理论家，1592 年起在西班牙国王腓力普二世宫廷工作，1608 年间回到那不勒斯，在这里出版了他的两部著作，其中第一部是用西班牙文写成的《旋律作法》(El Melopeo)。

乌尔汗一世(1280—1326—1359)，土耳其苏丹王。

乌乔索夫，列奥尼德·奥西波维奇(Утёсов, 1895——)，苏联音乐家，苏联爵士乐合奏的组织者之一。

五　笔

卡台尔，查理-西门(Catel, 1773—1830)，法国作曲家。

卡尔里马赫(公元前 310?—235)，亚历山大的学者。

卡林尼科夫，瓦西里·谢尔盖耶维奇(Калинников 1866—1901)，著名俄罗斯作曲家。

卡图鲁斯，加伊·瓦列雷(Caius Valerius Catullus, 罗马纪元 667—697?，公元前 87—57?)，罗马时代第一流诗人之一。

卡查第修斯，亨利-古斯塔夫(Casadesus, 1879—1947)，卓越的法国中提琴演奏家和四重奏演奏家，著名音乐活动家。

卡洛维兹，梅奇斯拉夫(Karłowicz, 1876—1909)，著名波兰作曲家，"青年波兰"组织的参加者，被认为是波兰交响音乐作曲家和标题"交响诗"体裁在波兰的首创者。

卡斯，艾登(Carse, 1878—1958)，英国作曲家，乐器和配器史学者。

卡斯西奥多尔(Magnus Aurelius Cassiodorus, 480—575?)，东哥特王的谋士。

卡斯特纳，约翰-乔治(Kastner, 1810—1867)，著名法国理论家。

卡谢拉，阿尔弗莱多(Casella, 1883—1947)，著名意大利钢琴家、指挥家和作曲家。

卡萨尔斯，帕勃罗(Casals, 1876—)，天才的西班牙大提琴演奏名家，卓越的指挥家，作曲家，著名的社会活动家和爱国者。

玄堡，阿诺尔德(Schönberg, 1874—1951)，奥地利无调性音乐作曲家。

布什曼，克里斯济安-菲里德里赫(Buschmann, 17??—18??)，德国手风琴制造名师，在柏林工作多年。

布左尼，斐路乔·班万努托(Busoni, 1866—1924)，著名意大利钢琴家、指挥家和作曲

家，1890—1891 年间曾任莫斯科音乐学院教授。

布勒塔尼的安娜(1476—1514)，法国公主，有二十年之久，她一直是她所继承的布勒塔尼公国的女执政者。她被迫同意嫁给法国国王查理八世 (1470—1483—1498) 之后，根据婚约，布勒塔尼于 1491 年 11 月 15 日与法国合并，后来，在国王出征意大利期间，她以王后的身份统治过国家。国王死后，她成了寡妇，过不多久，就嫁给了被称为“人民之父”的法国国王路易十一(1462—1498—1515, Le Père du Peuple)。这位公主十分傲慢，然而心灵是伟大的，她在布勒塔尼人民中间留下了幸福的回忆。

丘必特(Juppiter 或 Jupiter)，古意大利苍穹或天空及其天候——雨和雷电之神，繁殖、丰产、胜利、援救、痊愈的传递者，法制、忠实、纯洁的最终本源和保护者，众神和人的最高之王。

尼古拉一世(1796—1825—1855)，俄国皇帝。

尼古拉二世(1868—1894—1917—1918)，俄国最后的皇帝。

尼普顿——古罗马的河流和泉水之神，后来成为相当于希腊神话中的波塞冬的大海之王。通常把他描绘成一个有大胡子的年迈老人，手里拿着大三齿叉——“尼普顿的三齿叉”就是由此得名的。

台西多列，弗尔兰多〔费尔吉兰特·阿希尔列索维奇〕(Tessitore, 1864—1933)意大利双簧管演奏家，几乎一辈子都在大剧院乐队担任英国管独奏家。

台列曼，乔治-菲里普(Telemann, 1681—1767)，巴赫的同时代人中最知名的作曲家，生前获得的声名要比巴赫大得多，他是一位极其多产的音乐家，音乐的所有体裁他几乎都接触到，经常“接受预订”而创作，留下许多出色的中提琴作品。

加亚涅——哈恰图良舞剧《加亚涅》中的人物。

加治别科夫，乌捷伊尔·阿布杜尔·古塞恩-奥格里(Гаджбеков, 1885—1948)，著名的阿塞拜疆作曲家和音乐活动家，阿塞拜疆最早的音乐学校的创办者，这所学校后来改为国立加治别科夫音乐学院。

加勃里埃里，爵万尼(Gabrieli, 1557—1612)，著名意大利作曲家和管风琴家。

汉姆普尔，安东-约瑟夫(Hampl, 1700—1771)，德国著名的圆号演奏家，1737 年起任德累斯顿宫廷乐团圆号演奏家，圆号吹奏法改革者。

汉德生，詹姆士·弗列丘(Henderson, 1898—)汉德生黑人爵士乐队领导者。

汉尼巴，更准确的叫法是“安尼巴”(罗马纪元 507—572，或者是公元前 247—182)，迦太基最伟大的统帅和政治家。

汉蒂，威廉·克利斯朵夫 (Handy, 1873—1958)，著名黑人作曲家，“布鲁斯派”(Blues)爵士音乐的创始者。

古德曼，本尼(Goodman, 1909—)，更准确的叫法是本杰明·大卫，著名美国爵士单

簧管演奏家，外号叫"戴眼镜的"，"摇摆爵士"(Swing)代表人物，爵士乐队指挥。

古诺，查理·弗兰斯瓦(Gounod，1818—1893)，著名法国歌剧作家。

兰多夫斯卡，万达(Landowska，1877—1959)，波兰著名羽管键琴女演奏家。

兰第，斯捷潘诺(Landi，1590?—1655?)，意大利歌唱家和教会作曲家。

叶列亚查尔——阿列威的歌剧《犹太女郎》(《红衣主教之女》)中的人物。

司令官塑象——莫扎特的歌剧《唐·璜》中的人物。

平达(公元前522—448)，古代享有盛誉的抒情诗人，出生于维特。他的诗作以其最相近的形象，同歌唱、音乐和舞蹈相联系。

包里索夫斯基，伐其姆·瓦西里耶维奇(Борисовский，1900—)中提琴演奏家，四重奏演奏家，莫斯科音乐学院教授。

艾尔东，理查(Elton，1618—1672?)，英国历史学家。

艾林东，娄克(Elington，1899—)，爱德华·凯尼迪的笔名。著名黑人小号演奏家，艾林东爵士乐队的领导人，"狂热爵士"乐特殊风格的建立者。

皮契尼，尼科拉(Piccini，1728—1800)，著名的意大利歌剧作家。

圣·桑斯，卡米尔(Saint-Saëns，1835—1921)著名法国作曲家、指挥家和音乐活动家。

卢梭，约翰(Rousseaux，十七世纪)，法国音乐家，古提琴演奏能手。

东默尔，阿尔列·封(Dommer，1828—1905)，德国理论家。

六　笔

亚历山大，雅谷(Alexandre，1804—1896)，巴黎簧风琴制造厂业主，后来迁居美国。他的取名为"美国簧风琴"的完美产品，只是从1860年起才广泛驰名。

亚历山大三世(Александр Ⅲ)，俄国皇帝。

亚当(古犹太文 Adam，就是人的意思)，根据圣经记载，是由造物主给安置在美丽的花园里的"第一个人"和"人类的始祖"，这花园里有两棵禁止摘食的树——"生命树"和"分别善恶的树"。据犹太传说，亚当的遗骸和诸族长同葬在犹太，而根据基督教传说，则葬在各各塔。

亚那切克，列奥什(Janáček，1854—1928)，捷克作曲家。

亚伯拉罕(公元前2040—1865)，旧约中的族长，犹太人的祖先。他生活在多神教的世界中，第一个意识到拜偶象的虚伪和"唯一的上帝的存在"，因而成为上帝的信徒。为此他受到自己的同胞的逼迫，离开家乡迁居幼发拉底河那边的迦南地，所以他的外号叫做亚伯拉罕·迦-伊弗利(Авраам Га-иври)，意思就是说，他是从河那边来的，"犹太"(еврей)一词即由此而来。亚伯拉罕一词翻译过来就是"各民族之父"的意思。犹太人和伊斯兰教徒都敬奉他，而他的虔信宗教的生活，在数量众多

的传说和并非史实的故事中都有所记载。

亚里斯多德(公元前 384—322)，希腊最大的哲学家之一，最完善的、包罗万象的希腊科学体系的创建人，“逍遥学派”的奠基人，就其智慧和才能的一切性质说，他是一位冷静、沉着的思想家，跟柏拉图迷恋于幻想完全不同，正是在亚里斯多德的学说中，希腊哲学完成了它的从青年时期昂扬的理想到成熟时期冷静的理性的转变。

亚美利戈，维斯普契(Amerigho Vespucci, 1451—1512)，意大利人，亚美利加洲便是按照他的姓名而命名的，在 1497—1498 年间，他为克里斯多夫·哥仑布准备了第三次探险，1499 年航行到苏利南，游历了西印度群岛，后来，在他转移到葡萄牙工作之后，他作为宇宙学家和舵手，又完成了两次航行。1508 年，阿拉贡的斐迪南五世任命他在赴印度的航行中充当舵手长。由于他的许多保护者到处传布关于他航行的消息，“新大陆”的命名就用了他的姓名，而没有用克里斯多夫·哥仑布的姓名。在真正是他所写的那些文学作品中，有他写给某些显贵人物的信札。

安娜，伊万诺夫娜(Анна Ивановна, 1693—1730—1740)，俄国女皇，在她的统治期间，虽然政治情况和国内情况十分艰难，然而值得注意的倒是科学和文学上的显著发展，但不包括音乐艺术，——女皇的宫廷里有小丑，她常举行“假面舞会和古怪的游行”作为消遣，她爱教堂的宏伟气派，喜欢同修道士谈话，但同时又热爱射击、犬舍、纵犬猎逐和兽槛。然而，正是在她的时代，开始了弗兰车斯科·阿拉伊阿的剧院活动。她的统治中最丑的一点便是残酷而可耻的宠臣艾尔涅斯特·约翰·比隆(1690—1772)的卑鄙活动。

安第，保罗-马利-文森·德(d'Indy, 1851—1931)，著名法国作曲家。

安菲翁，宙斯和安提俄珀的儿子，谢助士的孿生兄弟，据说是希腊人中最早的音乐家。他和他兄弟一同筑墙围护提佛城时，一块块巨石在他所弹奏的里拉声的吸引下自己叠成。

安德列叶夫，瓦西里·瓦西里叶维奇(Андреев, 1862—1918)，“大俄罗斯三角琴乐队”的创始人。

安馨——威柏的歌剧《自由射手》中的人物。

托尔斯托夫，谢尔盖·巴弗罗维奇(Толстов, 1907—)，东方历史学家、民族志学家和考古学家，著有许多专书，记述他考察中亚西亚沙漠和发掘被沙漠所埋没的古城的工作。

托玛晓夫，达尼伊尔·波尔菲里叶维奇(Томашёв, 1875—1926)，俄国小提琴制造名师，从 1901 年起在基辅开始独立工作。1906 年起迁居莫斯科，以制作师身份在大剧院、莫斯科音乐学院和其他音乐单位工作。

托列里，朱塞培(Torelli, 1685—1708)，意大利小提琴演奏名家。

托迪尼，米凯列(Todini, 1625—?)，杰出的诗琴演奏家。

托特，古埃及的月亮、时间、智慧和技艺之神。起初，人们认为他是朱鹭的形象，并借此作为他的标志，把他的头描绘成朱鹭。人们设想他是良善和智慧的神明，能够宣告尼罗河的泛滥和灭绝一切害虫。作为月亮之神，当托特夜间沿着地狱行走的时候，人们把他看作“拉(太阳神，见“拉”——译者)的代理人”。作为时间之神，他是长寿、继承帝位和一般继承的庇护者。作为智慧之神，他是象形文字的发明者，圣书的作者、魔术士、学者和官吏的庇护者、国家和世界秩序的保护者。

托玛斯，查理-路易-阿姆勃路阿兹(Thomas, 1811—1896)，著名法国作曲家。

伊西多尔(Isidorus Hispalensis, 570?—636)，罗马作家。

伊波里托夫-伊凡诺夫，米哈伊尔·米哈伊罗维奇(Ипполитов, 1859—1935)，俄国作曲家，著名社会活动家，莫斯科音乐学院第六任院长。

伊查伊，欧琴(Ysaÿe, 1858—1931)，著名的比利时小提琴家、指挥家和作曲家，上一世纪末和本世纪初曾到俄国旅行演奏。

伊斯坎特——见“马其顿的亚历山大”。

伊斯马伊尔-巴夏(1830—1863—1879)，埃及总督。

伊丽莎白(Елизавета, 1709—1741—1761)，俄国女皇。

列尔——里姆斯基-科萨科夫的歌剧《雪娘》中的人物。

列别捷夫，阿历克赛·康斯坦丁诺维奇(Лебедев, 1924—)，苏联大号演奏家。

列叶，艾尔奈斯特(Reyer, 1823—1909)，法国歌剧作曲家。

列曼，阿那托里·伊万诺维奇(Леман, 1859—1913)，俄国小提琴制造名师，原为军事工程师，小提琴制造俄罗斯学派的最杰出的代表者，著有许多有关小提琴音响学和俄国小提琴史的著作。

列斐伏尔，约翰-克沙弗叶(Lefèvre, 1763—1829)，出色的法国单簧管演奏家。

西佐夫，彼得(1846?—1900?)，都拉的军械匠兼手风琴制造名师，随别罗波洛多夫一同工作。

西沃里，艾尔奈斯多-卡米诺(Sivori, 1815—1894)，杰出的意大利小提琴演奏名家。

西贝柳斯，约翰(Sibelius, 1865—1957)，著名的芬兰作曲家，现代“芬兰音乐学派”的奠基者。

达缅(Damian, 17??—18??)，德国手风琴制造名师。

达尼坎-菲利多·安恩(Danican-Philidor, 1681—1728)，法国长笛演奏家和作曲家。

达尔戈梅斯基，亚历山大·谢尔盖叶维奇(Даргомыжский, 1813—1869)，著名俄国作曲家。

达维多夫，卡尔·尤里叶维奇(Давыдов, 1838—1889)，著名的俄国大提琴演奏家和作曲家。

吉廉姆，艾德姆(Guillaume, 154?—162?)，天主教神甫，1590年在音乐生活中出现的蛇形号的创造者。

吉柯——哈恰图良舞剧《加亚涅》中的人物。

吉斯·德·亨利大公爵(Guise, 1614—1664)，法国大官员和政治家。

多那男爵，封(Dohna, ?—?)，德国驻法大使。

多克施采，吉蒙斐·亚历山大罗维奇（捷维尔·舍维列维奇，Докшицер, 1921—），卓越的苏联音乐会小号演奏家，大剧院乐队独奏家，也时常担任指挥。

毕尼奥，斯捷潘-拉乌尔(Pugno, 1852—1914)，法国管风琴家、钢琴家和作曲家，巴黎音乐学院教授(1892—1901)，常以独奏家身分举行音乐演奏会，也常与欧琴·伊查伊合奏。

吕里，约翰-巴蒂斯特·德(de Lully, 1639—1687)，杰出的法国作曲家。

吕底亚王，把吕底亚王当作萨踢尔的父亲，是在音乐理论文献中流传的说法，然而更正确地假设，这里所指的应为利基亚王。可是，在古希腊神话中，从来没有提到过这种关系，萨踢尔是森林和山岳之神，他体现自然界的狂暴力量，而根据赫西俄德的说法，萨踢尔与山神同出一源。——参见“马尔西伊”或“马尔西亚”。

许茨，亨利希(Schütz, 1585—1672)著名德国作曲家，巴赫的最重要的先驱者。

约翰二十二世——本来是二十一世（1244—1316—1334），罗马教皇，原为法国人查克·戴士(d'Euse)，他庸碌无能，又残忍、迷信，个性偏执、蛮横而残暴——他把所有被认为是异端邪教的人全都处以火刑。

乔治二世(1683—1727—1760)英国国王。

考威尔，亨利(Cowell, 1897—)，美国作曲家。

米兹吉尔——里姆斯基-科萨科夫的歌剧《雪娘》中的人物。

老库西瑙，彼埃尔-约瑟夫(Cousineau, 1760—1824)，法国乐器制造名师。

色诺芬(公元前434?—359)，希腊历史学家和哲学家。

伦堡，柏恩哈特(Romberg, 1767—1841)，著名德国大提琴家，曾写作若干大提琴曲。

伦德斯特列姆，奥列克·列奥尼多维奇(Лундстрем, 1916—)，游艺乐队组织者和领导者。

七　　笔

克兰朋(Crampon, 18??—?)，法国乐器制造名师。

克列奥巴特拉，埃及皇后——普罗科菲耶夫的戏剧配乐《埃及之夜》中的人物。

克列赫比尔，亨利·爱德华(Krehbiel, 1854—1923)，美国音乐评论家和作家。

克努舍维茨基，斯维亚多斯拉夫·尼古拉耶维奇（Кнушевицкий, 1908—），苏联大提琴演奏家。

克努舍维茨基，维克多·尼古拉耶维奇(Кнушевицкий, 1906—)，苏联指挥家，管弦乐作曲家，同时又是爵士乐队领导者。

克拉斯诺肖科夫，伊万·雅科夫列维奇(Краснощёков，1798—1875)，俄国小提琴制造名师，大半生致力于吉他的制造，是俄罗斯七弦吉他的真正名师。

玛甘泪——古诺的歌剧《浮士德》中的人物。

玛格吉尼，保罗(Maggini，1581—1658?)，最著名的意大利小提琴制造名师。

玛格吉尼，爵万尼-保罗(Maggini, 1580—1640?)，布雷夏的杰出意大利小提琴制造名师。

玛德莲娜，法国公主，查理第七的女儿。

沃格特，奥古斯特-古斯塔夫(Vogt, 1781—1870)，杰出的法国双簧管演奏家。

纽曼(Neumann, ?—?)，《长号教程》的作者。

克罗塞，雅辛特-艾列奥诺尔(Klosé, 1808—1880)，著名法国单簧管演奏家，巴黎音乐学院教授。

克留科夫，弗拉季米尔·尼古拉耶维奇(Крюков, 1902—1960)，苏联作曲家。

克留登斯，安德烈(Cluytens, 1905—)，著名的歌剧和交响乐指挥家，"音乐学院音乐会"和法国电台乐队艺术指导。

克连格尔，尤利乌斯(Klengel, 1859—1933)，著名德国大提琴家，曾为大提琴写过不少作品。

克莱斯勒，弗里茨(Kreisler, 1875—1962)，卓越的奥地利小提琴演奏名家和作曲家，从1915年起定居美国，为小提琴创作和改编了许多举世闻名的乐曲。

克虏斯伯——见"爱德华·克虏斯伯"。

那不勒斯王——指西班牙王堂-卡洛斯三世(1716—1759—1788)，从1735年起到1759年被选登西班牙王位之前，曾用卡洛四世的名字任那不勒斯国王。当他做那不勒斯王的时候，曾为发展这一个城市和国家而做了许多好事情，闻名的庞贝城发掘工作是从他开始的。

那普拉夫尼克，爱德华·弗兰采维奇(Направник, 1839—1916)，俄国指挥家和作曲家，原籍捷克。

那雷什金，谢苗·基利尔罗维奇(Нарышкин, 1710—1775)，俄国音乐史上特别著名的"号角音乐"乐队的创始人。

那雷什金氏族，古俄罗斯贵族地主的一个氏族，非常注意俄罗斯音乐的发展。

那德曼，弗兰斯瓦·约瑟夫(Nadermann, 1773—1835)，著名法国竖琴演奏家，曾为竖琴写了不少乐曲。

肖洛科夫(Щёлоков, 1850?—19??)，都拉的军械匠，手风琴制造名师，随别罗波洛多夫一同工作。

肖洛科夫，维亚切斯拉夫·伊凡诺维奇(Щёлоков, 1904—)，苏联小号演奏家，著有许多小号乐曲，乌拉尔音乐学院教授。

肖斯塔科维奇，德米特里·德米特里叶维奇(Шостакович, 1906—)，苏联作曲家。

李亚多夫，阿那托里·康斯坦丁诺维奇(Лядов, 1855—1914)，最有天才的俄国作曲家。

李亚托申斯基，包里斯·尼古拉耶维奇(Лятошинский, 1895—)，乌克兰作曲家、基辅音乐学院教授。

李斯特，弗兰茨(Liszt, 1811—1886)天才的匈牙利钢琴家、指挥家和作曲家。

杜卡，保罗(Dukas, 1865—1935)，著名的法国作曲家。

杜弗连(Dufrène, 179?—185?)，法国小号演奏家。

杜波尔，约翰·路易(Duport, 1749—1819)，法国大提琴演奏名家，采用大拇指的现代大提琴运指法的创始者。

沙波林，尤里·亚历山大罗维奇(Шапорин, 1889—)著名苏联作曲家。

沙维奇，弗拉吉米尔(Shavitch, 1888—)，美国指挥家，原籍俄国，住在墨西哥。

沙潘蒂叶，古斯塔夫(Charpentier, 1860—1956)，法国作曲家。

忒耳泰俄斯，歌颂斯巴达人的英勇精神的诗人，他的悲歌中具有重要意义的一些片断一直保存到现在。

忒提斯，海神——根据色萨利传说，乃是阿喀琉斯的母亲。在《伊利亚特》中，她生下阿希耳时就命定他是短寿的，而根据荷马之后的传说，阿耳戈船上的英雄们曾得到她的帮助而平安通过两个海峡——史特克斯河(Styx)和慢客之海(Axine)。

丽莎——格里鲍耶多夫的喜剧《聪明误》中的人物。

丽莎——柴科夫斯基的歌剧《黑桃皇后》中的人物。

坎达特，奥列斯特·奥斯卡罗维奇(Кандат, 1909?—)，游艺乐队的领导者。

沃安-威廉斯，拉尔夫(Vaughan-Williams, 1872—1958)，著名英国作曲家、指挥家、管风琴家，著有不少交响曲、许多管弦乐作品以及各种器乐重奏。

希克曼，阿尔特(Hickman, 1886—1930)，旧金山指挥家、著名爵士音乐家。

孚克斯，约翰-约瑟夫(Fux, 1660—1741)，著名对位法学家和作曲家。

里特，赫尔曼(Ritter, 1849—1926)，德国中提琴演奏家。

里姆斯基-科萨科夫，尼古拉·安德烈耶维奇(Римский-Корсаков, 1844—1908)，天才的俄国作曲家。

库里克，扬(Kulik, 1800—1872)，著名的布拉格小提琴制造师。

库培林，弗兰斯瓦(Couperin, 1668—1733)，被称为"伟大的"，著名法国作曲家。

库谢维茨基，谢尔盖·亚历山大罗维奇(Кусевицкий, 1874—1951)，著名的俄国低音提琴演奏名家，卓越的指挥家，领导波士顿交响乐团几二十四年。

狄奥多理大帝(454?—498?—526),东哥特人之王。

劳赫威尔盖尔,米哈伊尔·拉法伊罗维奇(Раухвергер, 1901—),苏联作曲家。

亨德尔,乔治-弗列德里希(Händel, 1685—1759),最伟大的德国作曲家。

苏萨,约翰·菲立浦(Sousa, 1854—1932),美国军乐队指挥,发明低音大号——这乐器就叫做“苏萨大号”(Sousaphone)。

芬捷秦,尼古拉·费多罗维奇(Финдейзен, 1868—1928),著名的俄国音乐史学家。

八　笔

阿凡那斯耶夫,亚历山大·尼古拉耶维奇(Афанасьев, 1826—1871),俄国著名的民间诗歌研究者,俄罗斯民间神话故事的搜集者,三卷集《斯拉夫人对大自然的诗歌创作的观点》和卓越的《俄罗斯童话集》(两卷,1870年)的作者。

阿历克塞,米哈依洛维奇(Алексей, 1629—1645—1676),罗曼诺夫家族的第二个沙皇,是一个聪明而有教养的人。在他统治下宫廷常有戏剧演出,但是同是在他统治下,对优伶和优伶的职业的迫害,达到了空前未有的程度,特别是对民间乐器的摧残,尤其令人痛心。

阿历克塞叶夫,康斯坦丁·西尔威斯托洛维奇(Алексеев, 1889—1951),苏联音乐家,在民间乐队方面进行了很多工作。

阿卞涅克,弗兰斯瓦-安杜安(Habeneck, 1781—1849,从前常错读为“加卞涅克”,现在常读为“哈卞涅克”),法国小提琴家、作曲家、杰出的指挥家和著名音乐家。长期指挥“音乐学院音乐会”,其演出为全世界所赞誉。曾任大歌剧院院长,后来又兼任指挥、巴黎音乐学院小提琴班教授,他不仅是一位出色的指挥家,同时又是一位第一流的教师,他教育出很多著名的小提琴家。

阿加巴包夫,谢尔盖·阿尔捷姆叶维奇(Агабабов, 1926—1959),一位很有希望的达格斯坦作曲家。

阿弗兰约——参见“阿尔包涅西,阿弗兰约·迪尔意”。

阿尔包涅西,阿弗兰约·迪尔意(Albonesi, 1480/1495—?),费腊腊的神甫,大管的创始人。

阿尔包涅西,德泽奥-阿姆勃洛西奥(Albonesi, 149?—157?),阿弗兰约的侄儿,波伦亚大学的历史、法律教授,同他舅舅一样,也是一位神甫。

阿古阿多,吉奥尼西奥,过去常误读作“阿加多”(Aguado, 1784—1849),著名的西班牙吉他演奏能手,著有吉他教程和许多吉他作品。

阿加福申,彼得·斯彼里多诺维奇(Агафошин, 1874—1950),俄国吉他演奏家,内容丰富的吉他教程的作者。

阿尔布艾斯·彼得罗(Arbues, 1442—1485),西班牙的宗教裁判者,在1484年以前对

穷人深表关怀，因而受到人民的爱戴，但是由于他负有宗教裁判者的使命，他在这卑鄙和血腥的舞台上表现了无比的残酷，——他屠杀了许多犹太人和摩尔人。他是在祭坛前祷告时被杀死的。天主教教会厚颜无耻地、然而扬扬自得地认为他是一个"殉教者"，教皇亚历山大七世（法比奥·基吉，1578?—1655—1667）于1661年承认他是一个遵守教规者，彼伊四世（爵凡尼-玛里亚·玛斯泰-斐雷蒂伯爵，1792—1846—1878）于1867年把这个狂暴者写为"圣徒"。

阿尔门列德，卡尔（Almenräder, 1786—1843），著名德国大管演奏家和乐器制造名师，他对促进大管的完善进行了很多工作。著有关于大管的通俗小册子、大管教程以及一系列附有弦乐伴奏的大管乐曲。

阿尔-法拉比，穆罕默德-班-托尔汉-阿布-纳斯尔（Al-Farabī, 870?—954），著名阿拉伯学者，旅行家，杰出的阿拉伯音乐理论家，最早为阿拉伯人介绍古希腊哲学家亚里斯多德作品中的一人，曾在巴格达和阿勒颇任教。

阿尼特拉，游牧的阿拉伯贝都英人首领的女儿——易卜生戏剧《培尔·金特》中的人物，这出戏剧，格里格曾为之配写过音乐。

阿尔登堡，约翰-爱伦斯特（Altenburg, 1736—1801），在七年战争时期法国军队中的著名号手，写过一本类似教本的小号和定音鼓配器法——《Anlitung zur heroisch-musikalischen Trompeter und Pauken Kunst》(1795)。

阿伊达——威尔第的歌剧《阿伊达》中的人物。

阿伊沙——哈恰图良的舞剧《加亚涅》中的人物。

阿列威，雅各·弗罗曼塔尔-艾里（Halévy, 1799—1862），法国歌剧作曲家，对严肃和严峻的偏爱，乃是他的最富于个性的特征。他的作品《犹太女郎》和喜歌剧《闪电》使他享有不衰的盛誉。曾任巴黎音乐学院著名教授和科学院院士，长时期担任科学院秘书。他论述已故科学院诸院士的文章，收入《回忆和画象》两部文集中。

阿那斯塔西，或阿那斯塔齐（830?—886），罗马的神甫兼图书馆管理员，860年在君士坦丁堡大使馆任职，写过许多历史作品，其中包括《教会史》(Historia ecclesiastica)，那是根据一些同时代人的作品编写而成的。

阿克晓诺夫，谢苗·尼古拉叶维奇（Аксёнов, 1773—1853），著名的俄国吉他演奏家和作曲家，著有许多出色的吉他曲。

阿拉尔，捷尔芬（Alard, 1815—1888），最杰出的法国小提琴家和教师之一，他的演奏以巧技和火性见胜，著有许多小提琴曲，并编纂有优秀的小提琴教程，这教程曾译成很多欧洲国家的文字。

阿拉伊阿·弗兰车斯科（Araja, 1700—1767），作曲家和乐长，1735年应邀从意大利带领一个歌剧团来到彼得堡，从那时起，他成了意大利歌剧在俄国的第一个传播者。他写过十三部以上的歌剧，均已译成俄文，另外还有两部歌剧根据费·格·伏

尔科夫和亚·彼·苏玛罗科夫的俄文剧词而谱成。1759年离彼得堡回意大利，在意大利还写了一部清唱剧和一部歌剧。

阿尼姆，路德维希-约阿希姆·封，习惯的叫法是阿欣·封·阿尼姆（Arnim, 1781—1831），德国浪漫派诗人，他的一部题名为《Das Knaben Wunderhorn》（《孩子们的奇妙号角》）的德国民歌集特别著名。

阿波罗，古希腊的太阳神、歌唱神和艺术的保护者。作为在道德意义上最完美的形象，阿波罗是恶势力以及对世人有害的力量——即对事物的道德秩序有害的力量——的征服者。很多神话故事和诗意的迷信传说都同阿波罗这名字有关。在艺术上，他是少年男性美的化身和标准。在古代，他的雕象根据不同的需要而表现为多种多样，但是所有各种雕象都是非常宏伟和美丽的。

阿姆斯特隆，德尼埃里·路易斯（Armstrong, 1900—），外号叫"雪基摩"，著名黑人小号演奏家、指挥家和歌唱家，"狂热爵士乐风格"的创始者，阿姆斯特隆乐队的领导人。

阿连斯基，安东·斯切潘诺维奇（Аренский, 1861—1906），俄国作曲家，就其创作风格和写作手法而言，与柴科夫斯基最为接近，他的作品的特色在于思想之崇高和陈述之优雅。

阿普列乌斯（Apuleius, 124/125—179?），杰出的罗马作家，一度曾任律师，并作过多次旅行。他是一个很爱活动的、热情而机智的人，他耽溺于一种对他有所妨碍的癖好，即对神秘教和妖术的爱好，以致不能充分发展自己的才赋。然而，他的《蜕变》或《金驴》都是出色的、机智的讽刺作品，其中充满了诗意，并穿插着一些十分美妙的插话。

阿喀琉斯，或者叫阿希耳，希腊英雄故事中最勇敢的英雄，曾参加古诗人所传颂的攻打特洛亚的著名战争。

阿玛蒂，尼科洛（Amati, 1596—1684），天才的意大利小提琴制造名师，哲罗拉莫（1556—1630）的儿子，在阿玛蒂一家中，最著名的是制作师安德列阿·格瓦尔涅里和安东尼奥·斯特拉第瓦里。

阿玛蒂，安德烈（Amati, 1535—1612，或者 1520?—1580?），意大利大提琴制造名师。

阿玛蒂，克里蒙那小提琴制造名师世家。

拉瓦那，传说中的锡兰国王。

拉包尔特，约翰-本杰明·德（de Laborde, 1734—1794），法国作曲家和历史学家。

拉——"太阳"，古埃及的最高神明。在二十王朝诸法老的陵墓中发现的《死者书》和《赞美歌》中记载的许多颂歌，都是献给他的。拉被描绘成鹰头人身的形象，头上有太阳的圆光和蛇发。——参见"托特"。

拉吉斯拉夫五世，波斯图木斯（1440—1453—1457），匈牙利国王。

拉孚阿，亨利-马利-弗兰斯瓦(Lavoix, 1846—1897)，法国音乐作家和历史学家。

拉克美——德立勃的歌剧《拉克美》中的人物。

拉伯雷，弗兰斯瓦(Rabelais, 1483/1495—1553)，卓越的法国作家，最伟大的讽刺作家。

拉罗，爱德华(Lalo, 1823—1892)，法国作曲家和小提琴家。

拉姆捷斯三世(公元前 1204—1173)——埃及二十王朝末期的一个出名的法老。在他当政三十二年期间，进行了许多胜利的战争，但是他之所以闻名，主要还是在于他那无可胜数的财富，他对埃及庙宇的巨大贡献，以及以自身的典雅和宏伟使人惊羡不已的豪华建筑等。

拉威尔，莫里斯(Ravel, 1875—1937)，著名法国作曲家，印象派音乐的奠基者之一。

拉特米尔——格林卡的歌剧《鲁斯兰与柳德米拉》中的人物。

拉莫，约翰-菲里普(Rameau, 1683—1764)，著名法国作曲家、非凡的管风琴家、和声学的奠基者。

拉莫列，查理(Lamoureux, 1834—1899)，法国小提琴家和卓越的指挥家。他在 1881 年间组织的"新音乐会"("Nouveaux Concerts")的领导者。

拉法埃路(Raffaello Santi, 1483—1520)，伟大的意大利画家。

拉赫玛尼诺夫，谢尔盖·瓦西里叶维奇(Рахманинов, 1873—1943)，天才的俄国钢琴家，作曲家和指挥家。

罗兰(法文——Roland, Ruotland, 意文——Orlando)，查理大帝时期法国史诗故事集中最杰出的一个英雄。他大概是历史上的人物。十一世纪写成的史诗《罗兰之歌》记述了他的英雄生活的事件。

罗西尼，卓阿基诺(Rossini, 1792—1868)，杰出的意大利歌剧作家。

罗里，安托尼奥(Lolly, 1730—1802)，意大利小提琴演奏名家。

罗拉，亚历山德罗(Rolla, 1757—1841)，著名的意大利小提琴家，帕加尼尼的老师。

罗查诺夫，谢尔盖·瓦西里耶维奇(Розанов, 1871—1937)，出色的俄罗斯单簧管演奏家、大剧院乐队独奏家、莫斯科音乐学院教授。

罗斯特洛波维奇，姆斯吉斯拉夫·列奥波尔多维奇(Ростропович, 1927—)，苏联大提琴演奏家。

罗维茨基，维托尔特(Rowicki, 1914—)，波兰小提琴家和作曲家，1945 年由他所建立的华沙音乐馆交响乐队的常任艺术指导。

帕加尼尼，尼科罗(Paganini, 1782/1784—1840)，最伟大的意大利小提琴演奏名家。

帕多罗梅十四世(公元前 47—42—30)，更准确的叫法应为"帕多列梅"，埃及-亚历山大王。

帕多罗梅末世——见"帕多罗梅"。

帕拉达，更准确的叫法应为帕拉达-雅典娜，古希腊人所供奉的一位属于最高神名之列的古希腊女神。这位严正尚武和乐于助人的女神，乃是令人震惊的威力的象征，是明朗的太空的象征，是统御闪电、云彩和星星，使土地肥沃丰产，孕育一切生物并哺养人类的天上力量的象征。后来，雅典娜成为专司精神活动、艺术创造才华和思维的女神。

帕连德斯，约翰（Perlendés，?—?），法国双簧管演奏家，安东宁·莫德尔（Modr，1898—）曾假定他是英国管的发明者。

帕德路，若尔-埃蒂延（Pasdeloup，1819—1887），著名的法国指挥家。

波德戈尔内，吉莫费伊·斐里帕波维奇（Подгорный，1873—1958），苏联小提琴制造名师。

波隆，彼得（Borlon，159?—166?），比利时小提琴制造名师。

波凯里尼，路易治（Boccherini，1743—1805），卓越的意大利室内乐作曲家，占有与约瑟夫·海顿同样特殊而独立的地位，低音提琴家的儿子、非凡的大提琴家、许多优秀室内乐作品的作者。

波塞冬——在希腊神话中，是海洋和所有与水有关的自然力量的统治神，是环绕、支撑和滋养土地的水的象征。它的实力的标志是三齿叉、牡牛、海豚和马。在水的自然力量起很大作用的任何地方，都普遍祭祀波塞冬。威风凛凛的权势和不可摧毁的力量同王权的庄严宏伟相结合，乃是波塞冬在神话中与众不同的基本特征。——参见“戈耳工”。

舍尔特采，西吉斯孟特（Scheltzer，?—1578），改革阿尔包涅西大管的纽伦堡乐器制造名家。看来完全可能就是法国文献资料对纽伦堡乐器制造名师齐格孟特·什尼特采的姓名的错误的音译，齐格孟特就是所有德国和捷克音乐理论文献中所提到的大管和芦笛的制作名家。——参见“什尼特采，齐格孟特”。

舍列梅捷夫伯爵家族——俄罗斯大权贵，曾为发展俄罗斯音乐作过不少工作。

舍玛汉女皇——里姆斯基·科萨科夫的歌剧《金鸡》中的人物。

法柏，约翰-亚当-约瑟夫（Faber，168?—174?），比利时作曲家。

法默，亨利·乔治（Farmer，1882—），英国音乐学家和阿拉伯语文学家，在研究东方各民族的音乐和乐器方面进行过很多工作，著名的管乐队史专书的作者。

法穆索夫——格里鲍耶陀夫的喜剧《聪明误》中的人物。

采尔特，卡尔-弗列德里希（Zelter，1758—1832），小提琴家、作曲家和指挥家，后来创办“合唱协会”（Liedertafel）并担任柏林歌唱学院校长。歌德的朋友。

居勒，埃尔奈斯托（Köhler，1849—1907），长笛演奏家、皇家剧院独奏家、彼得堡音乐学院教授。

明库斯，路德维希（Mincus，1827—1907），著名的巴蕾舞剧作曲家，长期在彼得堡工

作，为宫廷舞台写作。

明赫，尼古拉·格里戈里叶维奇(Минх, 1912—)，游艺音乐艺术的著名活动家，游艺乐队的组织者。

彼得一世(Пётр I, 1672—1682—1725)，俄国皇帝。

彼得大帝，俄国沙皇和皇帝。参见“彼得一世”。

拔都(118?—1255)，蒙古-鞑靼可汗、金帐汗国的统治者、成吉思汗的孙子，他成了许多民间传说中的主人公，作为他所征服的国土（其中包括古代罗斯）的首领和统治者，他满足于徒有其名的政权，不去过问管理上的次要事务。

宙斯，古希腊宗教文化的主神，整个自然界的统治者——白昼和天空之神，雷、电、雨之神，众神和人之父，所有王族以及王系其他显贵，都认他为自己的老祖宗。历来印欧宗教观念认为，宙斯所体现的乃是具有创造力的自然界的男性的和积极的一面。

欧里庇得斯(Εὐριπίδης, 公元前480—407)，希腊悲剧三巨擘中最年幼的一位。他在古代所写的九十二部作品中，保存下来的有十八部。他的悲剧作品所瞩目的多半是具有崇高英雄气概的女人的性格，而女人在悲剧中的作用的特别优惠的发展，最早乃是由他加以体现的。——参见“戈耳工”。

贤王雅罗斯拉夫〔雅罗斯拉夫一世，弗拉吉米罗维奇·贤王〕(Ярослав Мудрый, 978—1054)，古俄罗斯大公。

“金·奥利佛”(King Oliver)，约·奥利佛的外号，爵士乐队最初的组织者。参见第九章“爵士乐队”。

庞奈，雅克(Bonnet, 1644—1724)，曾在国会中担任财政工作，写过两本关于音乐的书：《音乐史——音乐的起源到现在》(Histoire de la Musique depuis son origine jusqu' à présent, 1715年)和《宗教和世俗舞蹈史》(Histoire de la Danse sacrée et profane, 1723年)。

九　笔

勃兰杜科夫，阿那托里·安德列叶维奇(Брандуков, 1859—1930)，著名的俄国大提琴家。

勃里比契(Брибич)，基辅罗斯时代的一个将军。

勃劳恩，爵士波(Jasbo Brown)——传说中的黑人小号演奏家，在爵士音乐史上同样是传说中的一个人物。谁也不知道实际上是不是真有这样一个人。有些人推断他是一个舞蹈家，他的最初的名字叫做“爵士柏尔”，后来才简化为“爵士波”。有些人认为“爵士”一词一般说来就是从爵士波的名字转化出来的，但是美国人自己认为这种假定不大可信。另一些人认为有一个叫做汤姆·勃劳恩的人，在1915年

间带领最早的黑人乐队之一来到芝加哥，这人可能就是他。这个乐队就叫做"南美勃劳恩爵士乐队"(Browns Dixieland Jazz Band)。上述等等就是关于这一个人物的传说。

勃里顿，本杰明(Britten, 1913—)，著名英国作曲家。

勃拉姆斯，约翰涅斯(Brahms, 1833—1897)，著名德国作曲家。

勃拉热维奇，弗拉吉斯拉夫·米哈依洛维奇(Блажевич, 1881—1942)，苏联长号演奏家，大剧院乐队独奏家，莫斯科音乐学院教授。

勃路克纳，安东(Bruckner, 1824—1896)，著名奥地利作曲家。

勃吕梅尔，阿(Blühmel, 176?—18??)，萨克森双簧管演奏家、法国号演奏家和乐器制造名师、活塞装置的假定发明者。

科列里，阿尔康哲略(Corelli, 1653—1713)，意大利小提琴演奏名家，创作过许多小提琴乐曲。

科列特，密舍尔(Corrette, 170?—17??)，法国低音提琴家。

科托，阿尔弗莱德(Cortot, 1877—)，著名的法国钢琴家和指挥家，"科托、蒂波、卡萨尔斯三重奏"的参加者，巴黎音乐学院教授(1907—1920)，巴黎"音乐师范学校"(École Normale de Musique)的创办人之一。

科兹罗夫斯基，阿历克赛·费多罗维奇(Козловский, 1905—)，苏联作曲家。

科伦，爱德华，原名叫若达(Colonne, 1838—1910)，非凡的法国指挥家，音乐会组织者和指挥。

科斯特，扬·德(Keuster, 1846—1918)，著名比利时低音提琴家，从1875年起到1912年止任安特卫普音乐学院教授。

柏辽兹，赫克特(Berlioz, 1803—1869)，著名法国作曲家、著名音乐家和评论家。

柏林-巴林，欧文(Berlin-Baline, 1888—)，原名伊斯拉伊尔·柏林，著名爵士音乐家和爵士乐队领导者。

柏拉图(公元前430/427—348/347)，杰出的古希腊哲学家和学者。

柏修斯——古希腊"阿耳戈号"英雄之一，原先是黎明之神，后来是一个巨人。古波斯神话中把柏修斯看作波斯之父——波斯人的始祖。在埃及的赫姆美萨城，也同样祭祀柏修斯。柏修斯的名字——英雄、救星——成为光明对黑暗的胜利的象征。

柏梁，尤贝尔·略，或者换另一种读法，叫勃兰克，胡柏特·略(le Blanc, 169?—176?)，杰出的抨击文作家，因其轰动一时的论文"为古低音提琴辩护"("Défanse de la Basse de Viole")而闻名。

柏莫多，胡安·巴德列(Bermudo, 1518?—1600?)，出身于安达鲁西亚的法国籍修道士，著有两部出色的著作，均以阐述的清晰著称，其中《乐器详说》(Declaración

de Instrumentos, 1549 年),特别闻名,也特别受人重视。

查贝尔,阿柏特·亨利希 (Zabel Albert Heinrich, 1835—1910), 卓越的竖琴演奏家,写过很多竖琴曲。1854 年间开始担任彼得堡"意大利歌剧团"的独奏家,剧团解散后,担任皇家剧院巴蕾舞乐队独奏家。从 1862 年起到死为止,一直是彼得堡音乐学院的教授。除了创作一系列竖琴曲之外,他还写了《对作曲家谈谈竖琴在乐队中比较实际的采用问题》。

查理二世,斯图亚特(1630—1660—1685),英国国王。

查理第七(1403—1422—1461),法国国王。

查理四世,原来的名字是文采斯拉夫(1316—1346—1378),神圣罗马帝国皇帝。

查理曼(742?—768—814),罗马皇帝查理大帝的法国外号。

哈尼,本杰明·罗伯逊,外号叫"柏恩" (Harney, 1871—1938), 美国爵士钢琴家和作曲家。

哈利·雅诺什——柯达伊的喜歌剧《哈利·雅诺什》中的人物。

哈恰图良,阿拉姆·伊里奇(Хачатурян, 1904—),著名苏联作曲家。

哈特,乔治(Hart, 1839—1891),皇家音乐学院学生,出色的小提琴家和学者,著有极其有名的《小提琴——其著名制造家及其模仿者》("The Violin——its famous Makers and their Imitators")一书。

哈塞,约翰-阿多夫(Hasse, 1699—1783),著名德国作曲家。

威尔日比洛维奇,亚历山大·瓦列里安诺维奇 (Вержбилович, 1849—1911), 著名俄国大提琴家。

威尔列士,艾戈恩(Wellesz, 1885—),奥地利理论家和作曲家。

威尔第,朱塞培(Verdi, 1813—1901),卓越的意大利歌剧作家。

威瓦尔第,安东尼奥(Vivaldi, 1675/1678—1743/1741),著名的意大利小提琴家和作曲家。

威廉第二(William II Rufus, 1056—1087—1100),英国国王。剧作曲家。

威柏,卡尔-马利亚·封(Weber, 1786—1826),德国浪漫派作曲家。

威廉斯,拉尔夫·沃安——见"沃安·威廉斯,拉尔夫"。

派里什-阿尔伐斯,艾利阿斯(Parish-Alvars, 1808—1849),著名英国竖琴家,留下不少竖琴作品。

派斯脱,冬尼(Pastor, 1907—),纽约"杂耍剧院"老板。

俄林波——古老的传说中的音乐家。

"俄罗斯的斯特拉蒂伐里"——见"巴托夫,伊万·安德烈叶维奇"。

契尔诺莫尔——格林卡的歌剧《鲁斯兰与柳德米拉》中不说话的人物。

茨宾,弗拉基米尔·尼古拉耶维奇(Цыбин, 1877—1949),长笛演奏家和指挥家,大剧

院乐队独奏家，莫斯科音乐学院教授。

茨法斯曼，亚历山大·那乌莫维奇(Цфасман, 1906—)，苏联钢琴家和指挥家，著名游艺音乐活动家。

柯达伊，佐尔丹(Kodály, 1882—)，著名匈牙利作曲家。

珀伽索斯——有翼的马，波塞冬的儿子，从被砍下头颅的墨杜萨的血中生出。在奥林普山众神之中，珀伽索斯作为宙斯的一个仆从，携带着宙斯的雷火和闪电，自己象征着暴风雨的“长翅膀”的云。后来，它降落到诸缪斯女神的住处，为的是用自己的马蹄的撞击以止住由于缪斯的歌声而开始震动的珀利翁山。

胡柏特，路·勃兰克(Hubert le Blanc, 169?—176?)，——见“柏梁”。

拜德贝克，列翕(Beiderbecke, 1905—1931)，外号叫“比克斯”(Bix)，爵士小号演奏家、短号演奏家和钢琴家、爵士艺术的“芝加哥风格”的创立者。

恰茨基——格利鲍耶陀夫的喜剧《聪明误》中的人物。

美慧三女神(格拉西)——希腊文“哈丽特”的罗马读法，希腊人把自然界和人类生活中与爱娇、温雅和欢乐的事物都同这个名称联系在一起。

柳德米拉——格林卡的歌剧《鲁斯兰与柳德米拉》中的人物。

十　笔

柴金，尼古拉·雅可夫列维奇(Чайкин, 1915—)，苏联作曲家。

柴科夫斯基，彼得·伊里奇(Чайковский, 1840—1893)，天才的俄国作曲家。

格瓦尔特，弗兰斯瓦-奥古斯特(Gevaert, 1828—1908)，著名的比利时学者、作曲家和指挥家。1871年，在斐蒂斯死后，继任布鲁塞尔音乐学院院长职务，一直到死为止。作为一个院长，他为学院做了很多工作，大大地提高了学院的声誉。

格瓦尔涅里，朱塞培·安东尼奥(Guarneri, 1687—1745, 根据维塔切克的与一般流传和被普遍采用的不同说法——叫做巴尔托略梅奥-朱塞培，1698—1744)，格瓦尔涅里世家中著名的和最有声誉的意大利小提琴制造名师，他的外号“del Gesù”更为人所熟知——从耶稣教记号到商标“I. H. S.”。

格瓦尔涅里，安德烈(Guarneri, 1626?—1698)，意大利小提琴制造名师，克里蒙那小提琴制造名师光荣世家的创始者。

格尔托维奇，约瑟·弗兰采维奇(Гертович, 1887—1953)，苏联低音提琴演奏名家，莫斯科音乐学院教授。

格尔曼——柴科夫斯基歌剧《黑桃皇后》中的人物。

格列恰尼诺夫，亚历山大·吉洪诺维奇(Гречанинов, 1864—1956)，著名俄国作曲家。

格列特里，安德烈-艾尔涅斯特·莫德斯特(Grétry, 1741—1813)，著名的比利时歌剧作曲家，长期住在法国，留有迥非寻常的《回忆录》。

格吉凯，亚历山大·费多罗维奇(Гедике, 1877—1957)，苏联作曲家、管风琴家、钢琴家、莫斯科音乐学院教授。

格里格，爱德华·哈盖路普(Grieg, 1843—1907)，著名挪威作曲家。

格里爱尔，列恩戈尔德·莫里采维奇(Глиэр, 1875—1956)，著名苏联作曲家。

格里鲍耶道夫，亚历山大·谢尔盖耶维奇(Грибоедов, 1795—1829)，伟大的俄国作曲家，天才的戏剧作家。

格林卡，米哈伊尔·伊万诺维奇(Глинка, 1804—1857)，天才的俄国作曲家。

格罗多特(公元前485—425之间)，古希腊历史学家。

格罗布里契，小马尔丁(Groblicz, 168?—1750)，著名波兰小提琴制造名师。

格罗布里契，老马尔丁(Groblicz, ?—1609)，波兰小提琴制造名师，他所制造的乐器，同小马尔丁一样得到了广泛的传播。

格拉祖诺夫，亚历山大·康斯坦丁诺维奇(Глазунов, 1865—1936)，著名俄国作曲家、社会活动家、彼得格勒音乐学院院长。

格罗斐，斐尔德(Grofé, 1892—)，著名的美国爵士乐队作曲家。

格伦堡，路易斯(Gruenberg, 1884—)，美国作曲家，自俄国迁往。

格鲁克，克利斯朵夫-维里巴德(Gluck, 1714—1787)，最伟大的德国歌剧作家。

浦尼，塞查尔(Pugni, 1805—1870)，著名意大利舞剧作曲家，为彼得堡巴蕾舞剧院写过很多作品。

浦契尼，吉亚科莫(Puccini, 1858—1924)，杰出的意大利歌剧作家。

浦塞尔，亨利(Purcell, 1658/1659—1695)，最伟大的英国作曲家。

莎乐美，或叫莎乐美亚(公元前一世纪末)，希罗底的女儿，她的名字与施洗礼者约翰之死有联系，虽然说这次杀害的直接祸首是她的母亲。

海王——里姆斯基-科萨科夫的民间叙事歌剧《萨德科》中的人物。

海克尔，威廉(Heckel, 1856—1909)，著名德国工厂主，其工厂制造木管乐器，其中尤以"海克尔"大管在全世界享有盛誉。

海顿，弗兰茨-约瑟夫(Haydn, 1732—1809)，最伟大的奥地利作曲家，"古典交响曲"的创造者。

高尔基，阿历克赛·马克西莫维奇(Горький, 1863—1936)，卓越的俄罗斯作家和社会活动家。

特列柏，腓德烈(Triébert, 1813—1878)，法国双簧管演奏家，由于他的缘故，"彪恩体系"才得以为大管所采用，他是著名乐器制造师。

桃花——格里爱尔的舞剧《红花》中的人物。

埃阿斯，参加围攻特洛亚的两个希腊英雄的名字，它已经变成表示休戚相关和行动协同一致的普通名词。

索洛维约夫-谢多伊，瓦西里·帕夫罗维奇(Соловьёв-Седой, 1907—)，著名苏联作曲家，写出了很多流行的歌曲。

夏娃(古犹太文 Haviva——土地，就是一切有生之物的母亲的意思；或者叫 chavvah——生活)，据圣经故事记述，用亚当肋骨造成，因受蛇所诱惑，后来成为人类犯罪的肇事者。

泰纳，詹姆士·塞尔，苏格兰军官。

拿破仑——柯达伊的喜歌剧《哈利·雅诺什》中的人物。

宾德，列易(Binder, 18??—й)，著名的法国爵士小号演奏家。

荷马("Ομηρος"，公元前十一至十世纪)，各时代各民族最有天才的诗人之一，史诗《伊利亚特》和《奥德赛》的作者。参见"戈耳工"。

莫扎特，沃尔夫干·阿马德乌斯(Mozart, 1756—1791)，最伟大的奥地利作曲家。

莫列尔——见"戴商"。

莫里兹，约翰-戈德弗里德(Moritz, 1777—1840)，德国乐器制造名师。

莫法特，乔治(Muffat, 1645?—1704)，卓越的作曲家，管风琴家，后来还成为指挥家和帕骚主教的宫廷侍卫长，德国人认为他是日耳曼人，法国人认为他是阿尔萨斯人，而英国人则认为他是苏格兰人。

莫索尔斯基，莫杰斯特·彼得罗维奇(Мусоргский, 1839—1881)，天才的俄国作曲家。

爱拉尔，塞巴斯济安(Erard, 1752—1831)，天才的法国乐器制造名师，竖琴的改革者。

爱德华四世(1442—1461—1483)，英国国王。

"爱德华·克房斯伯"，在欧福特的著名德国铜管乐器商行。

十一笔

基拉捷，格里戈里·瓦尔福罗梅叶维奇(Киладзе, 1902—)，格鲁吉亚作曲家。

基策，阿法那西(Kircher, 1602—1680)，很有学识的耶稣教徒，符次堡(Würzburg)大学自然科学教授，著有两部与音乐有关的著作，其中有科学结论的论述，但也有极端轻信的表现。这些著作毕竟包含着不少对音乐史和音响学说来都同样有价值的东西。

基督，从希腊文翻译出来就是"受过登极涂油式的君王"的意思，而首先，这又是从古犹太文 maschîach 翻译过来的，希腊文音译为 Μεσσïας. 神学家和教堂神甫认为耶稣基督是一个历史上的人物，是"所有历史人物中最伟大的一位"。更正确的看法认为"耶稣基督"的名字是同一种道德与哲学学说相联系的，这种学说的产生被当时占统治地位的"官方"宗教看作一种异端，它是在若干世纪之内才形成为一种严整的教理。耶稣基督的神秘的传记，是以数量众多的、但多半属于虚构的故事、寓言和传说为基础写成的，在这些传记中，耶稣基督乃是所描写的事件的当事人。

基督的传记的撰写，看来不无受到普路塔克的"神人及升入神界的英雄列传"的影响。在基督教产生的早期，就存在着对"耶稣"的信仰，而他的原形无疑地则是古犹太人的最著名的一个民族英雄——耶稣，拿敏的儿子。后来，产生了一个新的概念——"基督"，它代表最古老的道德和哲学学说的总和，这种学说后来成为被采用作为全世界统一的宗教的基督教的理论基础。基督教作为一种宗教，是在一个半世纪的时间内——从一世纪中叶到公元前二世纪末——建立起来的。

彪姆，台奥巴德(Böhm, 1794—1881)，卓越的德国乐器制造名师，木管乐器音键机械装置的改革者。

彪费(Buffet, 18??—?)，法国乐器制造名师，主要制造双簧管和英国管。

梅亚贝尔，吉亚科莫(Meyerbeer, 1791—1864)，杰出的歌剧作家，经常且长期为巴黎而写作。

梅羽尔，埃蒂延·尼古拉(Méhul, 1763—1817)，著名法国歌剧作曲家。

康弗利，捷斯(Confrey, ?—?)，美国爵士音乐作曲家。

维尔顿，谢巴斯提安(Virdung, 14??—15??)，最早在阿赫什代特做神甫，从1500年起是海德尔堡乐团乐师，论述后期中世纪乐器的著名论著《Musica getutscht etc.》的作者。

维塔切克，叶夫盖尼·弗兰采维奇(Витачек, 1880—1946)，苏联小提琴制造名师。

维吉尔(Publis Vergilius Maro, 罗马纪元684—735, 或者公元前70—19)，著名罗马诗人。

维多尔，査理-马利(Widor, 1845—1937)，著名法国理论家、作曲家和管风琴家。

维雨坦，安里(Vieuxtemps, 1820—1881)，著名比利时小提琴演奏名家，一生当中大半时间住在法国。

维罗姆，约翰-巴蒂斯特(Vuillaume, 1798—1875)，杰出的法国小提琴制造名师。

维普列希特，威廉-弗里德利赫(Wieprecht, 1802—1872)，德国乐器制造名师、普鲁士军队第一个音乐视察员。

维略托，威廉-安德列(Villoteau, 1759—1839)，1789年革命时期的法国历史编纂学家。

培利涅，弗兰斯瓦(Périnet, 1790?—18??)，巴黎乐器制造名师，唧筒式活塞——即闻名的"培利涅活塞"的发明者，1829年间，他又为铜管吹奏乐器增设了第三个活塞。

黄帝(公元前2700—2500)，中国皇帝。

密涅瓦——意大利智慧女神，相当于希腊的雅典娜-帕拉达。一般把她看作山岳以及有益的发现和发明的迅如闪电的女神，但是罗马的密涅瓦主要被奉为工艺和艺术的庇护者，个别还把她奉为工艺和艺术的发明者。

菲立贝,詹姆·德·斐——参见“詹姆,德·斐”。

菲利多——见“达尼干-菲利多·安恩”。

萨克斯,阿多尔夫-安杜安-约瑟夫(Sax, 1814—1894),杰出的比利时乐器制造名师,发明萨克斯管并改进管乐队的所有铜管乐器。

萨克森的马尔萨尔,更准确的叫法应为萨克森的摩利茨,马尔萨尔(1696—1750),著名统帅。

萨罗,加斯巴罗·达(da Salo, 1542?—1609),著名小提琴制造师,在意大利工作。

萨金特,文特洛普(Sargeant, 1903—),美国评论家和音乐学家。

萨密耶尔——威柏的歌剧《自由射手》中的人物。

萨踏尔,或者马尔西伊,吕底亚王的儿子,古埃拉多斯的音乐家。——参见“马尔西伊,或马尔西亚”。

十二笔

斯卞季阿罗夫,亚历山大·阿凡那斯叶维奇(Спендиаров, 1871—1928),著名亚美尼亚作曲家,“亚美尼亚古典乐派”的奠基者。

斯卡拉蒂,亚历山德罗(Scarlatti, 1660或1658/1659—1725),杰出的意大利歌剧作家,“那不勒斯乐派”的奠基者。

斯卡洛茹布——格利鲍耶陀夫的喜剧《聪明误》中的人物。

斯托尔采尔,约翰·亨利希(Stoelzel 或 Stölzel, 1780—1844),圆号演奏名家,柏林皇家乐团演员,后来在布拉提拉瓦制造乐器,法国的文献资料看来是错误地叫他为“西吉斯孟特”。

斯托科夫斯基,里奥波德(Stokowski, 1882—),著名美国指挥家,原籍波兰,从1912年到1936年领导费城交响乐团,巴赫作品的许多著名乐队改编曲的作者,曾在极其流行的著名影片《一百个男人和一个女人》中担任电影演员。

斯克里亚宾,亚历山大·尼古拉耶维奇(Скрябин, 1872—1915),天才的俄国作曲家和钢琴家。

斯坦恩,马沙尔·文斯罗乌(Stearns, 1908—)著名美国音乐家,爵士音乐研究院教授和院长。

斯朋蒂尼,加斯帕罗-路易士-帕契菲科,后来叫做吉·桑特-安德列阿伯爵(Spontini 1774—1851),著名意大利作曲家,成熟时期大部分住在法国。

斯美塔那,贝德瑞赫(Smetana, 1824—1884),著名捷克歌剧和交响音乐作曲家。

斯特尔那德,卡什巴尔(Strnad, 1752—1822),著名捷克小提琴制造名师。

施特劳斯,理查德(Strauss, 1864—1949),著名奥地利作曲家和指挥家,一生中多半住在德国。

斯特拉文斯基，伊戈尔·费多罗维奇(Стравинский, 1882—)，著名俄国作曲家，长期住在法国，现在移居美国。

斯特拉蒂伐里，安东尼奥 (Stradivari, 1644—1737)，最伟大的意大利小提琴制造名师。

斯捷凡尼，阿戈斯蒂诺(Steffani, 1654—1728)，天主教神甫，杰出的意大利作曲家。

斯塔尔奇舍——里姆斯基-科萨科夫的民间叙事歌剧《萨德科》中的人物。

斯塔密茨，卡列尔(Stamitz, 1746—1801)，捷克小提琴家，曾参加由他父亲雅各·斯塔密茨所领导的曼海姆乐队工作，在巴黎常以中提琴家和古老的古抒情提琴音乐演奏者身分举行音乐演奏会。

斯塔密茨，扬-瓦茨拉夫-安东宁，按德文读法为斯塔密茨，约翰-文采尔-安东 (Stamitz, 1717—1757)，德国小提琴家和作曲家，原籍捷克，"曼海姆乐派"的奠基者，他所建立的曼海姆乐队的第一个领导者。

斯塔索夫，弗拉季米尔·瓦西里叶维奇 (Стасов, 1824—1906)，著名的俄国艺术与音乐评论家。

普列托利乌斯，米卡埃尔(Praetorius, 1571—1621)，著名德国音乐作家。

普列福特，约翰(Playford, 1623—1686?)，英国出版商。

普希金，亚历山大·谢尔盖耶维奇(Пушкин, 1799—1837)，最伟大的俄国诗人，俄国文学语言的最有天才的改革者。

普罗科菲耶夫，谢尔盖·谢尔盖叶维奇 (Прокофьев, 1891—1953)，卓越的俄国作曲家。

普拉东，米海洛维奇——格里鲍耶陀夫的喜剧《聪明误》中的人物。

普路塔克(40—120)，杰出的希腊道德学家，历史学家和学者。

普鲁尼埃尔，安里(Prunières, 1886—1942)，法国音乐学家。

雅罗斯拉夫，古俄罗斯大公，可能就是贤王雅罗斯拉夫。参见"雅罗斯拉夫，弗拉吉米罗维奇·奥斯莫梅斯尔" (Ярослав Владимирович Осмомысл, ?—1187)，"雅罗斯拉夫，弗谢沃罗多维奇"(Ярослав Всеволодович, 1190—1246)，或者其他任何姓雅罗斯拉夫的古俄罗斯大公。

雅克尼斯——弗利季亚音乐家。

雅典娜，相当于意大利智慧女神密涅瓦，参见"帕拉达-雅典娜"。

登纳，约翰-克利斯朵夫的儿子。

登纳，约翰-克利斯朵夫(Denner, 1655—1707)，德国乐器制造名师，曾把牧笛加以改良制成单簧管。

舒柏特，弗兰茨-彼得(Schubert, 1797—1828)，天才的奥地利作曲家。

舒曼，罗柏特(Schumann, 1810—1856)，天才的德国浪漫派作曲家。

舒尔曼，乔治-卡斯帕(Schürmann, 1672—1751)，德国作曲家。

凯尼迪，爱德华——见“艾林东，裘克”。

惠兹东爵士，查理(Wheatstone, 1802—1875)，英国音乐家。

惠特曼，保罗(Whiteman, 1890—)，爵士乐队的最初的黑人创办者之一。

博马舍，彼埃尔-奥古斯特-艾恩-卡隆 (Beaumarchais, 1732—1799)，著名的法国戏剧家和政论家，干过一些不清不白的金融事务，曾不止一次受审。由于写过一部《回忆录》(Memoires, 1774 年)和两部喜剧——《塞维利亚的理发师(1775 年)和《费加罗的婚姻》(1784 年)——而闻名。在北美殖民地起义期间，他经营过有利的军事投机事业，发了大财，但是一系列新的诉讼(有他提出的，也有人家向他提出的)使他为社会舆论所唾弃，而戏剧家本人也就不得不避居英国和德国。他的名声在他生前就已低落，但是因了他的两部喜剧，他的名声却永远留传下来，这两部喜剧曾被许多作曲家——其中包括莫扎特和罗西尼——用作歌剧的题材。

鲁宾什坦，安东·格里戈里叶维奇(Рубинштейн, 1829—1894)，俄国作曲家，天才的钢琴家，著名社会活动家，彼得堡音乐学院创办人及其首任院长。

谢立丹，理查·布林斯里(Sheridan, 1751—1816)，杰出的英国剧作家。

谢洛夫，亚历山大·尼古拉耶维奇(Серов, 1820—1871)，著名的俄国音乐评论家和作曲家。

斐蒂斯，弗兰斯瓦·约瑟夫(Fétis, 1784—1871)，杰出的比利时音乐学家。

塔米诺——莫扎特的歌剧《魔笛》中的人物。

塔姬雅娜——柴科夫斯基的歌剧《叶甫根尼·奥涅金》中的人物。

塔蒂尼，朱塞培(Tartini, 1692—1770)，意大利达尔马提亚小提琴演奏名家。

蒂博，雅各(Thibaud, 1880—1953)，著名的法国小提琴音乐会演奏家，于 1946 年与玛迦丽特·隆格共同创立“巴黎小提琴钢琴国际比赛会”。

十 三 笔

奥尔夫，卡尔(Orff, 1895—)，卓有见地的著名西德作曲家和戏剧家。

奥兰斯基，维克多·亚历山大罗维奇(Оранский, 1899—1953)，苏联作曲家，曾为剧院写很多作品。

奥吉利斯——古埃及属于阴冥世界和追荐祭祀的最普遍的神明，后来被奉为地狱和冥府的裁判神、月亮神。

奥利佛，约瑟，外号叫“约”(Oliver, 1885—1938)，著名黑人音乐家，芝加哥爵士乐队最初的组织者。——参见“金·奥利佛”。

奥伯龙——神话中小精灵之王。最早在十二世纪末古老的法国传奇诗中可以看到。这传奇诗经过不断修改和补充，最后变成极其通俗的散文体民间长篇小说。奥伯

龙在莎士比亚的戏剧《仲夏夜之梦》中也可遇到。克利斯朵夫-马尔丁·维兰(Wieland, 1733—1813)采用部分法文原著，写出了实质上全新的诗作，这诗作成为威柏的歌剧的基础。

奥柏秋，查理(Oberthür, 1819—1895)著名的竖琴演奏家，一生中大半住在伦敦。

奥曼迪，尤金(Ormandy, 1899—)，美国指挥家，原籍匈牙利，起初，他以小提琴家的身分现露头角，后来才担任指挥，从1936年起，继斯托科夫斯基之后，领导费城交响乐团。

奥斯特洛夫斯基，亚历山大·尼古拉耶维奇(Островский, 1823—1886)，著名俄国剧作家。

奥塞——附有格里格配乐的易卜生戏剧《培尔·金特》中的人物。

奥维德(Publius Ovidius Naso, 罗马纪元711—772, 公元前43—公元18)，很有才华的罗马诗人。

奥赛罗——威尔第的歌剧《奥赛罗》中的人物。

路易十五(1710—1715/1723—1774)，法国国王。

路易十四(1638—1643—1715)，法国国王。

塞尔威，安德利恩-弗兰斯瓦(Servais, 1807—1866)，著名的比利时大提琴家，写过很多大提琴曲，在世界各国举行很多音乐演奏会，其中包括旧俄的许多大城市。

塞钦格，塞查尔(Saerchinger, 1884—)，英国著名音乐评论家。

裘克，艾林东——参见"艾林东，裘克"。

詹姆，德·斐·菲立贝(Jambe de Fer, 1526—1572)，极受敬重的法国著名学者。

蒙士，查理(Münch, 1891—，按美国读音为查理·曼契)，原籍阿尔萨斯，分外精细而有才气的指挥家，在法国时常指挥演出，1949年起领导波士顿交响乐团。

蒙台威尔第，克拉乌迪奥-爵凡尼-安东尼奥(Monteverde, 1567—1643)，意大利作曲家，乐队的伟大改革者。

蒙托，彼埃尔(Monteux, 1875—)，著名法国指挥家，1912年在季亚吉列夫的"俄罗斯巴蕾舞剧团"开始他自己的指挥活动，1919—1924年任波士顿交响乐团指挥，从1928年起领导过法国和美国的许多乐队，并经常举行音乐会。

鲍台济尼，爵凡尼(Bottesini, 1823—1889)，著名的意大利低音提琴家。

鲍罗丁，亚历山大·波尔菲里叶维奇(Бородин, 1834—1887)，天才的俄国作曲家，著名的化学家。

十 四 笔

赫尔利奥，爱德华(Herriot, 1872—1957)，著名法国社会活动家和政治家，里昂市市长，国民会议主席，法国科学院院士，出色的演说家和很有才华的作家。

赫西俄德(Hsioσos, 约公元前776), 希腊最远古和最杰出的诗人之一, 但其生活的年代是在荷马之后。《神谱》(«Θεσγονια»)一书的作者, 这本书传到现在已经不是原来的样式, 它有很多补充和修改, 是荷马史诗之后研究古希腊世界观的最主要的史料。——参见"戈耳工"。

赫恩, 拉弗卡吉奥(Hearn, 1850—1904), 美国音乐家。

豪金斯爵士, 约翰(Hawkins, 1719—1789), 著名英国学者和历史学家, 五卷集《音乐科学实践通史》(Geneal History of the Science and Practice of Music)及其他许多音乐论著的作者。

缪法, 乔治——见"莫法特, 乔治"。

缪勒, 伊凡(Müller, 1786—1854), 古俄罗斯奥斯特捷省一种单簧管的著名演奏家。

缪斯——古希腊人的优美艺术的女庇护者。

歌德, 约翰·伏夫刚格(Goethe, 1749—1832), 天才的德国诗人, 他的创作所接触到的方面之多, 达到令人惊奇的程度——文学中任何一个门类, 沒有一个不留下他的深刻印迹。

十五笔

德立勃, 克列曼-菲里多尔-列奥(Delibes, 1836—1891), 著名法国作曲家, 许多卓越的且极通俗的舞剧的作者。

"德尔·格苏"("Del Gesù"), 朱塞培·格瓦尔涅里的外号, 因其商标的基本记号而起——他的小提琴商标上画有等长正十字, 其下饰以"I. H. S. "字母, 系修道士佩带的徽章标记。

德拉戈涅蒂, 多梅尼科(Dragonetti, 1763—1846), 杰出的意大利低音提琴演奏名家。

德沃夏克, 安东宁(Dvořák, 1841—1904), 著名捷克作曲家。

德彪西, 克罗德·阿施尔(Debussy, 1862—1918), 卓越的法国印象派作曲家。

墨丘利——意大利的一位神明, 商业的庇护者, 对墨丘利的祭祀, 是在希腊向南意大利移民时出现, 并即传遍希腊工商业界, 这种祭祀带给罗马人一些新的宗教概念, 罗马人就用以作为他们自己在宗教概念上的象征标志。墨丘利正式被奉为意大利神明, 是在罗马纪元495年、在三年饥荒之后。

墨杜萨——见"戈耳工"。

潘——古希腊的一位神明, 山羊脚, 长胡子, 头上长角, 善于吹笛或排箫。所谓"潘笛"就是由此得名。

潘笛——见"潘"。

摩西(公元前十六世纪末到十五世纪初), 圣经神话中的先知, 古犹太人因他而得救考古学上最新发现, 认为《旧约五记》并不是他写的, 乃是以各种不同古代文献为

基础而在几个世纪之间形成的。

十 六 笔

霍尔斯特，古斯塔夫(Holst, 1874—1934)，英国作曲家。

霍塞——比捷的歌剧《卡门》中的人物。

霍赫勃路克，克利斯济安(Hochbrucker, 1733—?)，德国竖琴演奏家。

霍赫勃路克，采列斯金，克利斯济安的儿子，德国竖琴演奏家。

默森(Mersenne, 1588—1648)，法国修士和学者，对当时的乐器作过许多论述。

蕾蒙达——格拉祖诺夫的舞剧《蕾蒙达》中的人物。

赞多奈，李嘉图(Zandonai, 1883—1944)，意大利歌剧作曲家，他为交响乐队、器乐重奏、弦乐伴奏的合唱队、管风琴和乐队——交响乐队和管乐队，都写过曲子。

十 七 笔

爵士波——见“勃劳恩，爵士波”。

黛丝德蒙娜——威尔第歌剧《奥赛罗》中的人物。

戴商普，外号叫莫列尔，厄斯塔舍(Deschamps, 1320?—1403?)，中世纪法国诗人。

戴尔朗热，卡米伊(d'Erlanger, 1863—1919)，法国作曲家，他的名字常被按德国发音误读作“爱尔兰格”。